HIERSEMANNS HANDBÜCHER BAND IX

HANS W. SINGER

*

DER KUPFERSTICH-SAMMLER




LIBRERIA
TREVES
TRECCANI
TVMMINELLI
SEZIONE
ARTE
ROMA
N°




LIBRARY
OCT 16 1972
UNIVERSITY OF TORONTO

HIERSEMANNS HANDBÜCHER
BAND IX

HANDBUCH FÜR KUPFERSTICHSAMMLER

TECHNISCHE ERKLÄRUNGEN
RATSCHLÄGE FÜR DAS SAMMELN
UND DAS AUFBEWAHREN

VON

HANS W. SINGER

MIT 11 ORIGINALGRAPHIKEN

3. AUFLAGE



VERLAG VON KARL W. HIERSEMANN
LEIPZIG 1923

VORWORT

Die im Jahre 1916 erschienene erste Ausgabe dieses Handbuchs war, trotz der erheblichen Auflagehöhe und trotz des Umstandes, daß es sich eigentlich nur an die paar öffentlichen Kupferstich-Kabinette, — zunächst der deutschsprechenden Länder, — wendete, bereits 1919 vergriffen. In Antiquariatskatalogen wurden Exemplare zu dem vielfachen des Ausgabepreises angeboten. Wenn das auch dazu hätte verleiten können, einfach einen Neudruck zu veranstalten, so haben Verlag und Verfasser doch hiervon abgesehen, und die „zweite Auflage stellte zur Hälfte ein völlig neues Buch dar. Die vorliegende dritte weist nur ganz kleine Textverbesserungen und etwa fünfzig Zusätze in der Oeuvre-Bibliographie, ferner zum Teil andere, eigens für sie geschaffene, Illustrationsplatten auf.

Im Jahre 1916 richtete sich das Buch in erster Linie an die Kreise, die öffentliche Sammlungen zu verwalten haben; Ratschläge und Hinweise für Privatsammler standen ganz in zweiter Linie. Das zweite Mal ist ein Buch ausschließlich für den Privatsammler entstanden. Für ihn kann man die Winke, die sich auf die Verwahrung und Verwaltung seiner Sammlung beziehen, sehr kurz fassen. Dagegen benötigt er ausführliche Ratschläge über das Sammeln überhaupt und über die Pfade, die zur Kennerschaft führen. Dieser Absicht, also auch für Liebhaber, die sich auf dem Gebiet der graphischen Kunst vollständig einweihen lassen wollen, selbst wenn sie nur in der Lage sind als Genießende, nicht als kaufende Sammler aufzutreten, gilt die Neubearbeitung.

Die Bibliographie der Oeuvrekataloge ist aber für den Privatsammler genau so wichtig, wie für die öffentliche Sammlung. Deshalb wurde sie nicht nur beibehalten, sondern noch ausgebaut und nach bestem Vermögen bis zum heutigen Tage ergänzt.

INHALT

ERLÄUTERUNGEN ZU DEN TAFELN

I Schwarzlinien („Faksimile-“) Holzschnitt von R. J. Jungtow nach A. Ludwig Richter „Auf der Wiese“, aus „Für's Haus, Frühling“, Hoff 402

Die Farbe hat ein trockenes Aussehen; wenn man mit dem Finger über das Bild fährt, merkt man, daß die Farbe nicht erhöht auf dem Papier sitzt. Im Gegenteil bei starkem Druck und nicht ganz steifem Papier wird man bemerken, daß die Linien in das Papier hineingedrückt sind, was man z. B. bei alten Drucken leicht auf der Rückseite feststellen kann, besonders bei freistehenden Linien wie z. B. hier die Einfassung. Alle Linien sind von Stegen gedruckt, die das Messer oder der Meißel auf der Holzplatte freigelegt hat, nirgends, auch z. B. nicht in dem dichten Liniengewirr des beschatteten Hügels links vom Hund kreuzen sich die weißen Striche.

II Weißlinien-Holzschnitt (Tonschnitt, auch Holzstich genannt) der Xylographischen Anstalt von Brend'amour nach A. Beggrow-Hartmann „Trinkender Säugling“

Die Linien, und zwar die weißen, sind mit dem Stichel aus der Fläche des Holzstocks herausgestochen. Man erkennt die geschwungene Linienführung des Stichels besonders deutlich an der Wange des Kindes, die Anschwellung im Schatten der Flasche oben links. Überall kreuzen sich die weißen Linien, besonders deutlich an den Schläfen des Kindes oder dessen Ärmel zu erkennen. Was allenfalls als schwarze Linie anzusprechen wäre, hat gar keinen eigenen Liniencharakter mehr, sondern hilft nur Ton bilden. Auch hier trockenes Schwarz der Farbe, die flach auf dem Papier sitzt. Die stehengelassenen Stege, die die Farbe an das Papier abgeben, sitzen so dicht, daß hier nie, auch nicht bei weichem schwammigen Papier, einzelne Linien sich durchdrücken könnten.

III Grabstichelblatt (Kupferstich, Linienstich) von Johann Friedrich Kauke aus dem Jahre 1759 „Bildnis des F. W. Zachariae“

Fährt man mit dem Finger z. B. über den Titel des Blattes, so merkt man, daß die Farbe erhöht auf dem Papier sitzt. Bei diesem, natürlich völlig frisch erhaltenen Druck ist der „Plattenrand“ ohne weiteres zu erkennen, nämlich

ringsum der Eindruck, etwa 2 Millimeter jenseits der Bildfläche, den die Kupferplatte in's Papier gemacht hat. — Alles ist in Linien ausgedrückt und zwar in der sauberen, strengen, sorgfältig und mit Bedacht ausgeführten Linie des Grabstichels. Die Regelmäßigkeit der geschwungenen Lagen und Kreuzlagen spricht sich besonders deutlich z. B. an der Rockbrust aus. Hier kann man auch an der Lage die nach oben zu, kurz vor dem Kragen, aufhört erkennen, wie die einzelne Linie spitz ausläuft. Selbst dort wo eine gewisse Freiheit der Linienführung erstrebt wird, z. B. in dem zarten Zickzack zwischen den derben senkrechten Strichen auf der Brüstung, erkennt man wie gebunden und regelmäßig die Linienführung des Stichels stets bleibt. Das Bildnis ist kein großes Kunstwerk, sondern eine gewöhnliche Dutzendarbeit eines untergeordneten Stechers, aber selbst hier erkennt man, an der eben bezeichneten Stelle, was „Glanz" der Stichellinie, am Ärmel, was „Stofflichkeit" und „Farbe" heißen soll.

IV Radierung (geätztes Blatt durch harten Grund) von Arthur Henne „Die Reisigsammlerin"

Plattenrand: die Farbe steht erhöht auf dem Papier; alles wird mit Linien ausgedrückt. Die Linie wird vollständig frei und hemmungslos geführt; selbst wo es Lagen und Kreuzlagen gibt, in den tiefen Schatten der Baumstämme fehlt die saubere Regelmäßigkeit, die das Grabstichelblatt aufweist. Die Linie läuft nicht spitz zu, was man an den Umrissen der Bäume mit dem bloßen Auge, überall mit der Lupe erkennen kann. Durch eine starke Lupe erkennt man auch, daß die Linien hier rauhrandig, auf dem Grabstichelblatt glattrandig sind. Bei Radierungen und Stichen in großem Format, die an und für sich stärkere Linien aufweisen, läßt sich dieser Unterschied mit bloßem Auge erkennen.

Wer sich die Unterschiede zwischen Kupferstich und Radierung an der Hand dieser zwei Proben eingeprägt hat und dann „hinaus in die Praxis" geht, muß nicht vergessen, daß etwa die Hälfte aller Blätter aus dem 17. und 18. Jahrhundert, die er zu sehen bekommt, weit „vor"-geätzt sind, dann aber meist sehr sorgfältig mit dem Stichel übergangen und vollendet wurden. Bei ihnen sind also auf ein und demselben Blatt beide Manieren zu verfolgen. Oft hat der Stichel die Spuren der Nadel völlig verwischt.

V Weichgrundradierung von Prof. Otto Fischer „Elblandschaft in Böhmen“

Plattenrand: die Farbe steht erhöht auf dem Papier; alles wird mit Linien ausgedrückt. Die Linie wird vollständig frei und hemmungslos geführt, freier noch als die der Feder, die nicht so ohne weiteres „gegen den Strich“ zu führen ist. Das scharfsehende Auge, sonst aber die Lupe belehrt uns, daß diese Linie gar kein Strich sondern vollständig aufgelöst ist, wie die Spur die die Kreide oder die Kohle hinterläßt. Bei großen Blättern kann die Ähnlichkeit mit der Kreide schlagend sein.

VI Kaltnadelradierung von Paul Vahrenhorst „Im Segelboothafen“

Plattenrand: auch hier sitzt die Farbe erhaben auf dem Papier, die Furchen jedoch die sie gehalten haben, sind meist so schaal, daß die daraus sich ergebenden Linien zu zart sind, um von unserem Tastsinn noch als erhaben gespürt zu werden. Die Führung der Linie ist viel freier wie beim Kupferstich, nicht so frei wie bei der geätzten Radierung. Wie man die Feder nicht gleich gut nach allen Richtungen führen kann, so ist man auch bei der Handhabung der Nadel, die mit Kraftanwendung Furchen in das Kupfer ziehen muß, etwas behindert. Die Linien laufen spitz zu, was aber kaum zu erkennen ist, weil sie überhaupt so zart bleiben. Deutlich zu erkennen ist jedoch der Grat mit seinen Tiefen in den Schatten. In den dunkelsten Strichen vorn sieht man sogar, — vielleicht aber nicht bei allen Drucken, — die weiße Linie, die der blankgewischte Grat in das Papier gedrückt hat. Je größer die Platte, desto stärker auch die Kaltnadellinie und desto deutlicher werden sämtliche, hier berührte Kennzeichen des Verfahrens.

VII Schabkunst- (Schwarzkunst-) Blatt von Prof. Georg Erler „In Sturm und Regen“

Plattenrand: überhaupt keine Linien sondern nur Flächen; es ist deutlich vom Schwarz in's Weiß gearbeitet worden. In den hellen Stellen, z. B. entlang des linken Randes erkennt man klar den Gang des Wiegemessers und die Miniaturkreuzchen die es hinterlassen hat. Am Himmel, besonders rechts und links vom Baum haben Schaber und Polierstahl fast reines Weiß herausgebracht, im Kleid und

am Boden ist absolutes Schwarz stehen geblieben; dazwischen gibt es alle denkbaren Stufen mit den zartesten Übergängen. Die Flächen des Originals sind unmittelbar mittels Flächen wiedergegeben und nicht erst in eine Liniensprache übersetzt worden.

VIII Aquatintablatt von Geh. Rat Prof. Max Klinger „Allegorie"

Plattenrand: zunächst ist die Komposition flüchtig in Linienradierung skizziert worden, vor allem die Umrisse des sitzenden Weibes. Dann wurde der Staubaquatintagrund gelegt. Sofort sind die ganz weiß gebliebenen Stellen, (am Körper der Frau, um die Füße des Genius usw.) „gedeckt" worden. Dann wurde der erste Ton, — der auf den Körper der Frau und in den hellen Flecken des Bodens, — geätzt. Dann wurden diese Stellen „gedeckt" und weiter geätzt bis der zweite Ton, — Körper des Genius, dunkle Stellen des Bodens usw., — fertig war. Nun diese auch „gedeckt" und zum letzten Mal der dritte dunkle Ton, — Flügel des Genius usw., — geätzt. Der Himmel ist wahrscheinlich mit Weingeistaquatinta („Craquelure") hergestellt. — Durch die Lupe gesehen, geben sich die Töne zu erkennen als miniaturnetzartige, mit lauter weißen Kreisen durchsetzte, durchaus nicht aus lauter Kreuzchen bestehende, wie bei der Schabkunst. Jeder einzelne Ton ist gleichmäßig flach und trennt sich scharf von dem nächstliegenden; es gibt keine Übergänge, wie bei der Schabkunst. Diese Flächen haben überhaupt etwas seichtes, schaales, gegenüber der saftigen Tiefe der Schabkunst.

IX Punktiertes Blatt von Johann Friedrich Jügel aus dem Jahre 1794; „Bildnis der C. Elisabeth von der Recke"

Plattenrand: wie bei Schabkunst und Aquatinta sitzt die Farbe erhöht auf dem Papier, man kann wohl eine gewisse Rauhigkeit, oder sagen wir lieber Mangel an absoluter Glätte verspüren, doch nicht die eigentliche Erhabenheit, da die Farbe zu dicht als Ton über das Bild verteilt ist und nicht wie beim Stich und der Radierung in einzelnen Linien heraussteht. Die ganze Arbeit besteht aus lauter mit der Nadel eingesetzten Punkten. Modelliert wurde durch das Dichter- und Dünnersetzen und durch die verschiedene Größe der Punkte. Im Gesicht, wo die Punkte trocken eingesetzt wurden, sind sie kleine runde Punkte geblieben. Im Hintergrund z. B. wo nachherige Ätzung stattfand, hat sie

die Säure in ganz unregelmäßige Formen gefressen. Am Ärmel und links vom Ärmel ist der Modellierung etwas nachgeholfen worden, mit nachträglichen, mit der kalten Nadel gezogenen Linien. Die Schrift ist (wohl von anderer Hand, es gab stets „Schriftenstecher") mit dem Grabstichel gestochen worden, wie schon aus dem glattrandigen, äußerst exakten Strich hervorgeht.

X Kreidesteinzeichnung von Erich Gruner „Strandleben"

Das Papier fühlt sich glatt und sozusagen fettig an. Nie kann sich irgend eine Linie durchdrücken, so daß sie auf der Rückseite fühlbar wäre, wie beim Holzschnitt, noch steht je die Farbe erhöht auf dem Papier wie beim Kupferstich (usw.). Kein Plattenrand. Hierzu ist zu bemerken, daß ausnahmsweise Drucke vorkommen, auf denen der Stein seine Umrisse leicht eingedrückt hat: diese Spuren sind aber nie so deutlich und klar wie beim Kupfer; auch sind sie immer, in den seltenen Fällen, in denen sie überhaupt vorkommen, unregelmäßig. Die völlige Übereinstimmung mit dem Charakter der Kreidezeichnung ist unverkennbar.

XI Geschabte Steinzeichnung von Erich Gruner „Arbeiterin"

Kein Plattenrand. Es ist deutlich vom Schwarz in Weiß gearbeitet worden. Erst wurde die ganze Fläche des Steins mit einer Asphaltschicht bedeckt, dann modellierend aufgehellt mittels Gratschabers und Springschabers, am rechten Fuß z. B. einfach mit der Nadel. Die Farbe sitzt flach und etwas fettig auf dem Papier, nicht trocken und tiefdunkel wie bei der Schabkunst (auf Kupfer), die auch solches glattes, unbelebtes schwarz nicht aufweist, und auch noch viel feinere Übergänge zuläßt.

* * *

Die Nummern IV, V, VI, X und XI sind eigens für dieses Buch geschaffene Originalarbeiten, die Nrn. IV, V, VI und VII haben die Künstler mir mit großer Liebenswürdigkeit zur Verfügung gestellt.

I

Dieses Handbuch ist für die Sammler bestimmt und soll namentlich den angehenden Winke und Hilfe der verschiedensten Art bieten: es möchte aber auch um Sammler werben, möchte Leute, die der Schwarzweiß-Kunst wohlgeneigt gegenüber stehen, verleiten Sammler zu werden, wenn auch nur im Kleinen.

Die Hauptschwierigkeit in diesem Fall bietet immer das Dunkel, das über der Technik liegt. Es ist selbstverständlich schwer, sich für etwas zu begeistern, dessen Wesen einem fremd und dessen Entstehung einem unerklärt bleibt. Nun hat ja ein jeder, insofern er nur überhaupt einmal mit der Kunst in Berührung gekommen ist, einen Künstler malen sehen und zwar den Kopisten in der Galerie. Außerdem ist das ja ein unmittelbares Handwerk, das wohl schwer auszuüben, aber nicht schwer in seiner Wesenheit zu begreifen ist. Auch in dem, was der Bildhauer tut, kann der Laie ihm leicht folgen: — wenigstens dem Steinbildhauer, dem Holzschnitzer und dem Tonformer, wenn auch nicht dem Erzgießer. Viel seltener sieht man diese Künstler bei der Arbeit und es wird z. B. den Laien verwundern, wie man zuhauen muß, um nur ein wenig vom harten Marmor zu entfernen. Aber das Wegnehmen vom Steinblock und vom Holz, das Anwerfen des Tones und das Modellieren daran, sind alles auch direkte Vorgänge, deren Wesen ohne weiteres sich erfassen läßt.

Schon viel schwieriger ist es mit dem Baumeister und am allerschwierigsten mit dem Graphiker. Die Schwarzweiß-Kunst, die Kunst, die mittels der Presse in irgend einer Form erzeugt wird, ist zwar die früheste, mit der der Mensch Bekanntschaft schließt; sie bleibt unter den Künsten für ihn die umgänglichste und nachhaltigste Freundin, für Millionen noch dazu die einzige Freundin, — aber wer unter den Laien wüßte das, was er da in der Hand hält, seinem Wesen und seiner Entstehungs-

weise nach zu erklären? Die Zeiten haben sich zwar im Verlauf des letzten Menschenalters sehr geändert, aber auch heute noch, behaupte ich, werden von hundert sonst hochgebildeten Menschen kaum zwanzig mir sagen können, ob das Bild, das ich vor sie lege ein Holzschnitt oder ein Kupferstich oder eine Radierung sei. Wenn ich dann erst mit schärfer gefaßten Fragen komme, z. B. ob es ein Aquatint oder ein Schabblatt, eine Kaltnadel- oder eine geätzte Radierung, ein Holzschnitt oder eine Zinkographie sei, werden auch diese zwanzig noch zu höchstens fünf zusammenschrumpfen. Alle Verfahren der Graphik haben eben das eine gemein, daß es keine direkten Verfahren sind, daß von zehntausend Laien kaum einer einmal in die Lage kommt, dem Künstler bei der Herstellung zuschauen zu dürfen, und daß dieser eine auch dann die Sache immer noch nicht wirklich verfolgt hat, denn nun kommt noch die zweite Hälfte des Werdegangs, die Arbeit an der Presse hinzu, meist nicht vom Künstler selbst, noch in dessen Raum besorgt, und oft von beinahe ebenso großer Wichtigkeit wie das, was sich in der Künstlerwerkstatt zuvor abgespielt hat.

So soll denn dieses Buch mit Erklärungen der technischen Verfahren des Bilderdrucks einsetzen. Sie sind nicht für Liebhaber, die sich selbst in der Kunst üben möchten bestimmt; dazu wären viel eingehendere nötig, die genaue Rezepte usw. böten. Sie wenden sich nur an den Laien, der die Graphik genießen will, und sollen ihn in Stand setzen, auf den ersten Blick zu erkennen, was er vor sich hat; dann sollen sie ihn in die Entstehungsweisen derart einführen, daß er jedes Blatt fortan mit Verständnis erfassen kann und aus seiner Kenntnis der Technik heraus auch weiß, worauf es ankommt. Denn letzten Endes muß die Technik in jeder Kunst die endgültige Gestalt des Werkes bestimmen. Stil heißt nichts anderes als die Erscheinungsform, in der die Vereinigung von künstlerischem Wollen mit handwerklichem Können zu Tage tritt. Ein Kunstwerk ist um so stilreiner, je mehr sich das erstere den Möglichkeiten, die im letzteren liegen, angepaßt hat.

* * *

Früher teilte man die Verfahren des Bilderdrucks nach dem Material ein in Holzschnitte, Kupferstiche und Steindrucke. Aber nachdem sich die Ersatzstoffe immer mehr breit gemacht haben, ist man dazu gelangt, die Bezeichnungen mehr an die Wesensunterschiede zu knüpfen. So spricht man jetzt vom Hochdruck, Tiefdruck und Flachdruck. Beim Hochdruck steht derjenige Teil der Druckform, der im Bild schwarz erscheint, erhaben, beim Tiefdruck ist er vertieft. Beim Flachdruck ist dasjenige, was auf dem Bild schwarz druckt, auf derselben Höhe geblieben wie jene Teile der Druckform, die im Bild das Papierweiß abgeben; der Abdruck kommt hier dank chemischer Widerstände zu Wege.

II

DER HOCHDRUCK

Der Hochdruck ist das älteste der drei Verfahren. Für den Zeugdruck haben ihn bereits die alten Egypter ausgeübt und die Ostasiaten kannten ihn seit uralten Zeiten. Für uns Europäer und für dieses Werk, das sich nur mit dem Bilderdruck auf Papier befaßt, tritt er mit dem Anfang des 15. Jahrhunderts auf. Er bediente sich zuerst des Holzes, dann kam Metall eine kurze Zeit auf, wie wir gleich sehen werden. Im neunzehnten Jahrhundert treten dann verschiedene Ersatzstoffe, künstlich erzeugte Massen und letzterdings auch Linoleum auf. Immerhin ist es nicht zuviel gesagt, wenn man behauptet, daß mindestens 97 Prozent aller Kunst=Hochdrucke von Holzstöcken abgezogen worden sind.

Wichtig ist noch zu wissen, daß der Holzschnitt, soweit er in der westländischen Kultur als Kunstwert auftritt, zunächst ein Ersatzwert war. Die mönchischen Miniatoren des Mittelalters haben für die Handschriften Bildschmuck geliefert. Wohl noch ehe man auf den Gedanken verfiel, die geschriebenen Buchstaben durch gedruckte zu ersetzen, kam man darauf, das gezeichnete Bild durch das gedruckte zu verdrängen. Die Miniaturen waren in ihrer großen Mehrzahl bunt, und so kam es,

daß die frühen Holzschnitte von vornherein auf die nachherige bunte Bemalung eingerichtet waren. Diese Bemalung übernahmen besondere Leute, nicht die Holzschneider selbst, z. T. wohl die geringeren unter den ehemaligen Miniaturisten. Sie geschah, im vollen Verständnis für das maschinenmäßige des Druckes, ihrerseits auch ganz schematisch. Das ging so weit, daß an besonderen Orten nur besondere Farben verwendet wurden. So können wir z. B. einem alten Holzschnitt aus dem 15. Jahrhundert ansehen, ob er am Rhein oder in Schwaben entstanden ist, weil wir wissen, daß diese Farben nur in Köln, jene nur in Ulm verwendet wurden.

Der Holzschneider (wir wollen der Bequemlichkeit halber hier vom Holzschnitt statt vom Hochdruck sprechen) nahm in der Anfangszeit dieser Kunstübung ein Stück Langholz, das heißt ein Brett aus der Länge des Stammes und mit der Faser gesägt. Gewöhnlich wurde das feste Birnbaum= oder ein ähnlich engfaseriges Holz genommen und das Brett war 2 bis 3 cm dick. (Als man anfing, Holzschnitte zusammen mit dem Text in Büchern abzudrucken, nahm man natürlich die Dicke des Brettes genau gleich der Höhe, – des Kegels, – der Buchstaben). Die Oberfläche des Brettes wurde völlig glatt und eben gehobelt: oft wurde sie dann noch mit einem dünnen weißen Anstrich versehen. Auf diese Fläche brachte man nun seine Strichzeichnung. Man konnte unmittelbar auf das Holz (mit Kreide, Blei und auch mit der Tuschfeder) zeichnen, oder man klebte eine Papierzeichnung fest auf den Holzstock (wie die Form heißt), oder man pauste die Zeichnung vom Papier auf den Stock. Die letzten beiden Arten haben den Vorteil, daß man dabei die Zeichnung gleich verkehrt wenden kann. Das muß, wenn man Naturtreue erstrebt, bei jedem Druckverfahren geschehen, denn beim Druck kommt natürlich alles spiegelverkehrt heraus. Wenn man also z. B. einen Landsknecht mit gezogenem Schwert richtig auf den Stock zeichnet, so hält er auf dem Druck sein Schwert in der Linken. Viele Radierungen usw. von Städten befremden den Beschauer zuerst, weil der Künstler sie unmittelbar vor der Natur auf die Platte gebracht hat und sich nicht die Mühe nahm, sie spiegelverkehrt aufzuzeichnen.

Sitzt die Zeichnung in scharfen Strichen auf dem Stock, so nimmt nun der Holzschneider seine kleinen scharfen Messer und schneidet das Holz zu beiden Seiten jedes Striches weg. Sitzen die Striche weit auseinander, so muß er die Zwischenräume zwischen ihnen ziemlich tief ausschneiden; sitzen sie eng und dicht, so braucht er nur wenig tief zu schneiden.

Ist der Holzschneider fertig, so sitzt die Zeichnung erhaben auf dem Holzstock: alles von dessen ursprünglicher Oberfläche, was nicht mitdrucken darf, was also im endgültigen Holzschnitt als Papierweiß erscheint, ist mehr oder minder tief weggeschnitten. Der Stock ist nun druckfertig und er wird eingeschwärzt. Hierzu nimmt man gewöhnliche Druckerfarbe, die man auf eine Walze durch vielfaches Auswalzen auf einem Stein gleichmäßig und ziemlich dünn verteilt. Die Walze rollt man dann über den Stock, dadurch werden die erhöht stehen gebliebenen Striche der Zeichnung eingeschwärzt.

Zum Drucken eines Holzschnittes bedarf man einer Tiegeldruckpresse, deren Wesen darin besteht, daß zwei meist ganz wagerecht gestellte Flächen mittels einer Hebelvorrichtung aufeinander gepreßt werden. Auf den unteren Teller oder Tiegel legt man den eingeschwärzten Stock mit der Bildfläche nach oben und hierauf das Stück (unter Umständen leicht angefeuchtetes) Papier, das das Bild empfangen soll, hierüber wieder etwas Makulatur und Stoff zum Ausgleich des Drucks, und nun wird der Hebel angezogen, so daß der obere Tiegel auf den unteren drückt. Läßt man los, so sitzt die Farbe vom Holzstock auf dem Papier und der Holzschnitt ist fertig.

Für jeden Druck muß der Holzstock neu eingeschwärzt werden.

In der modernen Maschinenpresse geschieht das Einschwärzen abwechselnd mit dem Abdrucken automatisch.

Die Presse ist der große Feind des Holzstocks. Durch den ständigen, manchmal recht starken Druck leiden die erhöht gebliebenen Striche der Zeichnung: sie werden erst breit gequetscht, so daß die Holzschnitte mit der Zeit schmierig werden: dann werden kleinere und größere Stellen der Stege abgesprengt, so daß die Striche des Holzschnittes unbeabsichtigte Lücken zeigen.

Der Stock wird noch von anderer Seite angegriffen. Oft, — namentlich bei den heutzutage gelieferten, — verzieht sich der Stock infolge von Witterungseinflüssen. Dann läßt er sich nicht mehr gut ausdrucken und Teile erscheinen im endgültigen Holzschnitt nur grau oder fallen ganz aus. Alte Holzstöcke sind von Würmern durchfressen; bei späten Abdrücken solcher Stöcke sieht man als Zeugnis von deren Tätigkeit kleine weiße runde Löcher in den Strichen des Holzschnitts.

Weil man beim Holzschneiden wegnimmt, ist jede Art von Korrektur sehr schwierig. Gesetzt den Fall, ein Holzschneider arbeitet an einem Profilgesicht, das Messer rutscht ihm aus und er schneidet die Linie, die die Nasenspitze angibt weg, — dann ist er geliefert. Das Holz ist an der Stelle unwiderruflich weg, und folglich kann er keinen Steg mehr dort stehen lassen. Der einzige Ausweg ist, daß er an dieser Stelle in den Stock eine Grube schneidet, in die Grube einen Keil aus einem neuen Stück Holz hineintreibt, die Oberfläche abhobelt und poliert, bis sie mit der ursprünglichen Oberfläche des ganzen Stocks genau plan liegt, nun die Nase neu zeichnet und darauf sorgfältiger seine Schneidearbeit neu erledigt. Wenn er z. B. nachträglich, nachdem die ganze Arbeit fertig ist, seinen Namen in eine Ecke setzen will, so müßte er wiederum einen Pflock einkeilen, denn überall, außer wo die Linien der Zeichnung sitzen, ist ja die Oberfläche des Holzstocks schon weggeschnitten. Im Gegensatz zum Kupferstich und Steindruck sind Holzschnitte mit der Bezeichnung gewöhnlich die früheren; wegschneiden kann man den Namen leicht, hinzusetzen nur schwer. Die ganze Prozedur des nachträglichen Einpflockens ist schwierig und hat noch den Nachteil, daß sich, nachdem der so behandelte Stock eine zeitlang durch die Presse gegangen ist, die Umrisse des eingekeilten Pflocks sichtbar machen.

Ursprünglich werden Zeichner und Holzschneider ein und dieselbe Person gewesen sein. Die frühesten Holzschnitte weisen einfache derbe Umrisse, ohne irgendwelche Kreuzschraffierungen auf und die zu schneiden war leicht. Bald aber stellte sich eine Teilung der Arbeit als zweckentsprechend heraus, und die Berufs-

holzschneider (die Formschneider) bilden schon vor Dürers Zeit eine abgesonderte Zunft. Die Künstler gelangten bald so weit, daß sie die blanke, wenig ausdrucksvolle Umrißzeichnung nicht mehr ansprach; sie wollten etwas mit eingehender Modellierung, mit Mitteltönen haben. Das ließ sich nur dadurch ausdrücken, daß man zarte, freiere Linien anwendete, und durch sorgfältige Kreuzschraffierung ein Bild mit reicher Tonabstufung erzeugte. Ein wirklicher Meister konnte so etwas in ein bis zwei Stunden auf das Papier oder den Stock zeichnen; es dann zu schneiden konnte Tage, ja Wochen in Anspruch nehmen. Dazu, zu dieser gewissermaßen Geduldsarbeit, die nicht des göttlichen Funkens bedurfte, brauchte er sich nicht herzugeben. Das konnte der fleißige Handwerker verrichten; ja, insofern dieser durch stetige Übung seine Geschicklichkeit steigerte, konnte er es viel besser verrichten, als der erfindende Künstler, dessen Ungeduld ihm doch nicht die Ruhe gelassen haben würde, lange bei einer solchen Arbeit zu verweilen.

Bezeichnet sind die frühesten Holzschnitte fast nie. Im 16. Jahrhundert (und von da ab) steht meist das Monogramm des Erfinder-Künstlers (selten der Name) in irgend einer Ecke oder an unauffälliger Stelle. Gelegentlich ist auch der Holzschneider stolz genug, seine Bezeichnung hinzusetzen und er kennzeichnet sich als das, was er ist, indem er darunter ein kleines Messerchen setzt.

In jeder Kunstübung ist der Gang des Fortschritts der gleiche. Zunächst gilt der Kampf mit dem Objekt; die Schar der Ausübenden müht sich mit den Schwierigkeiten ab, die die neue Technik ihnen stellt. Weil wir in dieser Zeit der Primitiven auf Schritt und Tritt das enge Verhältnis des Meisters zu seinem Handwerkszeug verfolgen können, sind uns die Erzeugnisse der Frühzeit jeder Kunstart so sympathisch. Die Zeichner hatten sofort heraus, daß sie eine besondere Linie zeichnen mußte, die sich dem Werkzeuge der Holzschneider anpaßte, dem Messer sozusagen entgegen kam. Darin beruht die Kunst, der reine Stil. Sobald es so weit war, daß sich Wollen des Künstlers und Können des Schneiders deckten, daß der erstere

vom letzteren nur das verlangte, was sein auf naturgemäßem Wege gehandhabtes Werkzeug leisten konnte, dieses aber auch bis zum höchsten Grade der Vollkommenheit, — dann war die Blütezeit der Kunstübung angebrochen. Was den Holzschnitt anbelangt, so können wir diese Blütezeit in den Wunderwerken Albrecht Dürers erblicken.

Dann folgt der Verfall. Er entsteht dadurch, daß aus der Kunst des Kunsthandwerkers die Künstelei wird. Der Holzschneider beginnt allmählich Wundertaten mit seinem Handwerkszeug zu verrichten; er quält Leistungen aus ihm heraus, die wohl dank ihrer Geschicklichkeit Erstaunen erregen, die aber nur durch eine sinnwidrige Handhabung eben dieses Werkzeugs zu erzielen sind. Und sein Brillantfeuerwerk verleitet nun den Künstler dazu, dem Holzschneider derartig überspannte, auf die Spitze getriebene Aufgaben zu stellen. Der Stil geht in die Brüche; die Spielerei siegt über den Geschmack. Vorgreifend gedenke ich der im Jahre 1897 erschienenen Zeitschrift „L'Image", die Holzschnitte brachte, welche täuschend Steindrucke nachahmten, andere welche mit Stahlstichen zu verwechseln waren; und so weiter, bis ins Lächerliche. Nur solche Blätter, die wie wirkliche, echte, stilreine Holzschnitte aussahen, gab es hier kaum zu sehen.

Der Künstler zeichnete also seine Vorlage so verfeinert, mit derartig dichten Kreuzlagen, daß der Holzschneider mit seinem Messer kaum mehr etwas anzufangen wußte, und anderes Werkzeug, vornehmlich den Stichel des Kupferstechers zu Rate ziehen mußte. Das beginnt schon im Laufe des 16. Jahrhunderts, noch ehe der allgemeine Verfall der Kunst einsetzte, den dann der neue Aufstieg im 17. Jahrhundert ablöste.

Eine merkwürdige Abart des Holzschnitts kam noch im 15. Jahrhundert auf und wurde nur kurze Zeit ausgeübt, — die Schrotblätter (La manière criblée), die rund genommen sich auf etwa die Zeit von 1460—1490 beschränkte. Anstatt die weißen Stellen aus der Oberfläche des Stocks zu schneiden, nahmen die Künstler Punzen und trieben sie mit dem Hammer in die Oberfläche hinein. Die Punzen waren meist kreisrund und erzielten



kleine runde Löcher, die wie Schrotlöcher aussahen. Der deutsche Name kommt übrigens von „geschrotene Arbeit", (schroten = grob mahlen), grobe Arbeit, also von dem derben Aussehen der Arbeit her.

Man verwendete nun auch Punzen mit Sternchen und anderen Ziermustern. Diese Ziermuster bedecken alle größeren Flächen, den Hintergrund, die Kleiderfalten, den Himmel usw. und um⸗geben meist das ganze Blatt als eine Art Rahmen. Punzen waren das Werkzeug des Goldschmieds und seine Kunst war wesent⸗lich eine Kunst des Ornaments. Die Zeichnung, soweit sie aus Linien besteht, wurde auf den Schrotblättern nicht mit dem Messer geschnitten, sondern mit dem Stichel herausgestochen; die Linien erscheinen also zumeist weiß. Es gibt ferner Weiß⸗linien⸗„Holzschnitte", auf denen die Linie die Hauptsache ist, und die Schrotarbeit entweder fast oder ganz fehlt.

Alles das auf dem Holzstock zu erreichen ist schwer, wenn nicht geradezu unmöglich. In der Tat sind für die Schrotblätter nicht Holzplatten, sondern weiche metallene benutzt worden. Schrotblätter sind sehr selten und der heutige Sammler bekommt nur wenig Gelegenheit, eins zu erwerben.

Metall wurde auch für die Formen benutzt, mit denen die schön verzierten Gebetbücher, die „Horae", auf Pergament ge⸗druckt wurden. Auf dem harten Pergament hätten die Holz⸗stöcke schlecht Stand gehalten; sie wären beim Druck zerbrochen. Das neue Material brachte die Möglichkeit einer neuen Behand⸗lung mit sich. Diese Gebetbuch⸗Metallschnitte, eine besonders in Frankreich gepflegte Kunst, sind außerordentlich fein durch⸗geführt. Punzen werden nur spärlich verwendet und das dann in viel künstlerischerer Weise wie bei den gewöhnlichen, groben Schrotblättern.

Daß der Holzschnitt von allem Anfang an in engster Ver⸗bindung mit der Farbe steht, wurde schon angedeutet. Daß er sich bald in der Richtung des Farbendrucks entwickeln sollte, war vorauszusehen. Die frühesten Versuche finden wir nicht in Einzelblättern, sondern in Druckwerken. Erzeugnisse der Pressen von E. Radtold vor 1486 (von ihm unter andern ein Farben⸗

holzschnitt im Missale Pataviense und ein Bildnis des Erzbischofs Heinrich von Regensburg mit Wappen) und von J. Hammann 1490 (ein Stammbaum in einem Buch von Crispus de Montibus), beide in Venedig tätig, zeigen schon Holzschnitte in drei Farben. Möglicherweise sind die Farbstöcke nicht mit dem schwarzen durch die Presse gegangen, sondern bestanden aus kleinen Modeln, die mit der Hand aufgedruckt wurden. Die Farben, – Rot, Braun und Gelb, oder Rot, Braun und Grün, – sind glatte, undurchsichtige Flächen. Diese Art des Farbenholzschnitts ahmt den ehemaligen, mit der Hand bemalten Holzschnitt nach und hat sich in etlichen Fällen, – so z. B. bei der „Schönen Madonna von Regensburg“ von Altdorfer, – bis in die erste Hälfte des 16. Jahrhunderts erhalten.

Die Farbenholzschnitte als Kunstblätter tauchen zuerst in Deutschland in den Jahren 1507 und 1508 auf. Damals wurden zwei Umriß-Zeichnungsstöcke geschnitten, der eine in Schwarz der andere in weißer Deckfarbe (er gab die Glanzlichter an) auf vorher mit Wasserfarben getöntes Papier gedruckt, Gewöhnlich wurde auf dem Weißdruck, ehe er trocken war, Schaumgold angebracht. Den Anstoß hat wohl eine um diese Zeit gebräuchliche Zeichnungsmanier gegeben. Man zeichnete damals gern mit der Feder auf getönte (Blau, Grau, Grün, Rot) Papiere in Strichen und setzte die Lichter mit Pinsel und Deckweiß darauf. Das bekannteste Werk dieser Art ist die sogenannte „Grüne Passion“ Dürers. Die ersten deutschen Einzelblatt-Farbenholzschnitte ahmen solche Zeichnungen nach.

Recht eigentliche Farbendrucke sind das nicht, denn das wirklich farbige Element bietet ja das bemalte (oder sonstwie getönte) aber nicht bedruckte Papier; und was tatsächlich gedruckt wird, bleibt noch in Strichen, ist nicht in Flächen aufgetragen. Zum Farbendruck aber ist die Fläche die notwendige Voraussetzung. Die Fläche ist ohne weiteres mit den Mitteln des Holzschnittes zu beherrschen. Das Hauptmittel des Holzschnittes ist der Strich; nimmt man den Strich einfach breit, so ergibt sich von selbst die Fläche.

Diesen Schritt scheint als erster im Jahr 1508 der aus den

Niederlanden eingewanderte Nürnberger Jobst de Negker unternommen zu haben. Er druckte auf weißes Papier erst den Umrißstock in Schwarz und darauf den Tonstock (auf dem die „Lichter“ herausgeschnitten sind, so daß sie als papierweiße Striche oder Flächen erscheinen) in einer Farbe. Von da folgte bald der Schritt zu zwei (höchstens drei) Tonstöcken in ebenso viel verschiedenen Farben, gewöhnlich aber verschiedenen Tönen einer Farbe. Man nennt diese Holzschnitte Helldunkelholzschnitte (Chiaroscuro, Camayeux), und sie zeichnen sich dadurch aus, daß sie alle nicht farbig im Sinne von bunt sind, sondern die Zeichnung nur durch einen oder mehrere Töne zusammenhalten. Am folgerichtigsten sind die Helldunkelholzschnitte in Italien ausgebaut worden, wo Ugo da Carpi sich 1516 als deren Erfinder ausgab. Hier sind drei Farbtonstöcke (gewöhnlich dreierlei Braun oder Grün) das Übliche, vier gar nicht selten, und sehr oft zeigt der Helldunkelholzschnitt gar keine Linien. Es ist also ein Umrißstock gar nicht verwendet und das Blatt ist, wenn auch kein bunter, doch ein Farbendruck in Flächen par excellence.

Um einen solchen herzustellen, zeichnet also der Künstler eine Linienzeichnung (Ausnahmen abgerechnet) und malt mit Wasserfarben einen Ton (meist jedoch mehrere Töne derselben Farbe flächig als Hintergrund darauf. Übergänge von einem dunkleren Ton in einen helleren können nicht gegeben werden. Die Vorlage sieht mehr oder minder wie eine Strich-Zeichnung aus, die mit einigen Sepiatönen in Wirkung gesetzt worden ist. Der Holzschneider schneidet erst den Umriß-Linien-Stock; dann die verschiedenen Tonstöcke in ihren scharf getrennten Flächen, wie sie der Pinsel des Malers abgegrenzt hat. Die Stöcke werden mittels Einschnitten, sogenannte Register, genau registriert, so daß sie genau übereinander auf das Papier abgedruckt werden können.

Im 18. Jahrhundert haben Caylus mit Nic. Lesueur in Paris, Kirkall, Pond, Knapton und andere in London, die Helldunkelholzschnitt-Technik mit der Radierung vereinigt, indem sie letzterer die Aufgabe des Umriß-Linien-Stocks übertragen. Gegen Ende

des 18. Jahrhunderts hat der echte Helldunkelholzschnitt in den Werken des Zanetti und des Engländers J. B. Jackson, beide in Venedig tätig, auch einen ziemlichen Grad von Buntheit erreicht. Diese Künstler verwendeten bis zu acht Stöcken. Eigentlich sind deren Leistungen das Schönste, was der ältere Farbenholzschnitt hervorgebracht hat.

Im 15. Jahrhundert blühte, ganz kurze Zeit nur, noch eine andere merkwürdige Technik, der Teigdruck. Um diesen herzustellen, wurde ein Metallschnitt, aber im wesentlichen schwarzlinig nicht weißlinig hergestellt. Der weggeschnittene Grund, der bei einem gewöhnlichen Holzschnitt das Papier weiß lassen würde, wurde mit eingepunzten oder gestochenen Mustern versehen. Das Papier, auf das diese Form abgedruckt werden sollte, wurde nun besonders vorbereitet. Man bestrich es mit Leim und legte darauf die Teigschicht, die vielleicht der Oblate ähnelte, die heute noch unter Makronen und gewissen Kuchen zu finden ist. Dieser Teig wurde mit Eiweiß bestrichen und darauf Blattgold gelegt. Auf diese Oberfläche wurde der eingeschwärzte Metallschnitt gedruckt. In den weichen Teig drückten sich die schwarzen Linien tief ein und der Druck war so stark, daß die bearbeitete vertiefte Grundfläche, die beim gewöhnlichen Holzschnitt nie mitdrucken darf, noch ihr Muster den Blattgoldflächen mitteilte. Wahrscheinlich wurden die Teigdrucke nachher noch bunt bemalt.

Bekannt sind überhaupt nur rund 100 Teigdrucke und fast alle nur in einem Abdruck.

Heute sind sie alle Ruinen; auf den wenigsten kann man überhaupt noch die Darstellung erkennen. Der Teig ist mit der Zeit abgebröckelt und die Spuren, die vorhanden sind, sind vom Leim unscheinbar gebräunt. Das Blattgold und die Bemalung sind verschwunden. Es hat der scharfsinnigen Untersuchung eines Spezialisten, Geisbergs, bedurft, daß wir überhaupt zur Kenntnis der Einzelheiten des Verfahrens gelangt sind. In einer Anzahl der großen Museen kann der Sammler Teigdrucke zu sehen bekommen; die Gelegenheit, einen zu erwerben wird sich kaum bieten. Hier war das Verfahren als eine merkwürdige Abart des Hochdrucks kurz zu besprechen.

Die graphische Kunst in all ihren Fächern beginnt als Originalkunst. Die original erfindenden Künstler sind die starken Geister. Die schwachen Geister bilden die Mehrheit. Sie begnügen sich mit der Reproduktion. Bald überwuchert die Reproduktion in der graphischen Kunst, und weil Reproduzenten eben minderbegabte Menschen sind, ziehen sie das Maß der Vortrefflichkeit in jedem Kunstfach herab. Schon Raffaello Santi hat die Graphik zur Magd seines Ruhmes erniedrigt. Er ließ durch Schüler und Apostel Schwarzweißblätter nach seinen Kompositionen verbreiten. Im nächsten Jahrhundert bildete Rubens den Betrieb der Reproduzenten förmlich zur geschäftlichen Reklame aus. Vollends im 18. Jahrhundert, gegen dessen Ende man nun schon der Kunst nicht mehr naiv, sondern mit erwachtem „historischen Gefühl" gegenüber trat, mußte der Weizen der Reproduzenten blühen. Es begann die Sucht, aus der edlen Graphik eine Dienerin der Malerei zu machen. Bei weitem der größte Teil von allem, was hervorgebracht wurde, bestand in Schwarz-Weiß-Reproduktionen phantasiearmer Handwerker nach Gemälden berühmter Maler, vornehmlich aus der Renaissancezeit.

Wollte der Holzschnitt das mitmachen, so mußte er sein Wesen ändern. Bislang war er auf den Strich, auf die Zeichnung eingestellt; wollte er auch zur Reproduktion von Gemälden übergehen, so mußte er mit Mitteltönen und Übergängen „malerischer" werden, und flächig arbeiten. Der entscheidende Schritt geschah in England, wo kurz zuvor die größte Glanzperiode des reproduktiven Schwarz-Weiß, die berühmte Schule der englischen Schabkunstmeister, sich eingestellt hatte. Hier führte Bewick den Holzschnitt zu einer neuen Manier hinüber. Schon im 16. Jahrhundert sahen wir, daß wenn die Linienzeichnung gar so dicht gehalten war, der Holzschneider mit dem Messer nicht auskam und zum Stichel griff. Aber dieser war ihm schließlich nur Notbehelf, war ihm ein Ersatzhandwerkszeug. Der neue Holzschnitt baute die Kunst auf der Verwendung des neuen Werkzeugs, des Stichels auf.

In diesen Kapiteln soll ja gar nicht eine Geschichte der graphischen Künste gegeben, sondern nur die Techniken erklärt

werden; Geschichtliches sei nur insoweit berührt, als es hilft die technischen Entwicklungen besser zu verstehen. So gehe ich denn gleich zum endgültigen, neuesten Tonschnitt, oder wie man ihn auch nennt, Holzstich über.

Der alte Holzschneider arbeitet vom Weiß in's Schwarze. Er beginnt mit dem weißen Papier, zeichnet schwarze Striche darauf und legt diese durch die Arbeit seines Schneidemessers frei. Der neue Holzschneider geht vom Schwarz in's Weiße. Für ihn ist die Fläche des unbearbeiteten Holzstocks schwarz und er lichtet sie nur auf, je nach der Beschaffenheit des Bildes, das er herstellen will. Da er immer ein Gemälde (oder wenigstens eine Zeichnung in Flächen, die Natur selbst usw.) reproduziert, so will er kar keine Linie haben, sondern nur Ton. Neuerdings hat er ja einfach eine Photographie auf die Oberfläche seines Stocks mit ihren abgetönten Flächen gebracht. Infolgedessen kann er auch nicht das Werkzeug, mit dem die Linienstege freigelegt werden, brauchen. Er leiht sich sein Instrument von einer Schwesterkunst, dem Kupferstich; er benutzt den Stichel. Mit dem Stichel läßt sich in langfaserigem Holz nicht tadellos arbeiten. Der Holzstecher nimmt also Hirnholz, solches, das der Quere aus dem Baum gesägt ist, und nimmt das härteste, feinfaserigste, das er bekommen kann, gewöhnlich Buchsbaum. Auf einen Hirnholz-Buchsbaumstock also überträgt er sein Original (wie gesagt, oft durch die Photographie) und sticht nun mittels eines Systems feiner Linien, das er sich einfach vom Kupferstecher gestohlen hat, bis er jede Stelle des Bildes zu jener Helligkeit gebracht hat, die eben da erforderlich ist. Seine Linien, — sie sind so eng gestellt und eng gekreuzt, daß sie für's Auge gar nicht mehr als Linien, sondern in ihrer Gesamtheit nur als Ton wirken, — erscheinen im endgültigen Druck weiß, daher der Name Weißlinienholzschnitt. Er kann, was der echte Holzschnitt nur im beschränkten Maße vermag, die feinsten Tonübergänge erzielen.

Das Druckverfahren des fertig gestochenen Tonstocks bleibt dasselbe wie beim echten Holzschnitt, denn auch hier gibt die Walze ihre Farbe nur auf jene Teile der Originaloberfläche ab, die

erhöht stehen geblieben und nicht mit dem Stichel ausgegraben worden sind.

Von vornherein und nach jeder Richtung hin ist der Tonschnitt aesthetisch zu verdammen. Eine Kunst, die ihre Arbeitsweise und ihr Werkzeug glattweg von einer Schwesterkunst entlehnt, hat ja überhaupt nichts eigenes, sondern nur ein verzerrtes Abbild eben dieser Schwesterkunst (des Kupferstichs) zu bieten. Eine Kunst, die ausgesprochenermaßen eine Reproduktions- und keine Originalkunst ist, ist eingestandenermaßen eine Kunst zweiten Ranges. Schließlich, als mit der Photomechanik der Rasterdruck (die Autotypie) aufkam, hat er die Afterkunst des Holzstichs rein weggeblasen; die Gunst, deren er sich bei den Scharen der Leute ohne Verständnis und Geschmack erfreute, hat ihm da nichts genützt. Der echte, wirklich künstlerische, schwarzlinige Holzschnitt blüht aber heute noch fort. Immerhin ist nicht zu verkennen, daß der Weißlinien-Holzschneider als Künstler, oder sagen wir besser als Handwerker, bedeutend über dem Schwarzlinien-Holzschneider steht. Dieser leistet ja überhaupt nichts, als daß er die von einem anderen Meister gezeichneten Linien mit seinem Messer freilegt. Jener hat überhaupt keine Linien vorgezeichnet bekommen, sondern oft nur eine Photographie auf seinem Stock stehen. Das System seiner (weißen) Linien muß er selbst erfinden, gerade wie der Kupferstecher das System seiner Linien erfinden muß. Aber geistig bleibt er nur Reproduzent (einzelne Ausnahmen abgerechnet) und er beging einen Fehlgriff, indem er Methode und Werkzeug aus einer anderen Disziplin entlehnte.

Die neuen Weißlinienholzschnitte sind außerordentlich dicht und eng gearbeitet, infolgedessen sind die weißen Linien nur ganz seicht ausgestochen. Ein solcher Stock muß mit einer sehr zähen Farbe unter starkem Druck eingewalzt werden, sonst würden die weißen Linien baldigst vollgeschmiert werden und man muß auf einem sehr glatten, ziemlich stark geleimten Papier drucken.

Beim alten Schwarz-Linien-Holzschnitt sind die weißen Zwischenräume zwischen den Strichen viel größer und viel tiefer ausgeholzt; man druckt auf ein wenig geleimtes, weicheres und

rauheres Papier, also auch heute noch auf geschöpftes, oder sogenanntes Büttenpapier.

Im 15. und 16. Jahrhundert gab es natürlich nur dieses mit der Hand hergestellte Papier. Lumpen wurden zerkleinert, gemahlen und zu einem Brei gekocht, dieser gebleicht, dann zum gewünschten Ton gefärbt und ganz wenig mit Leim versetzt. Die Masse wurde dann über einem engen Drahtnetz bis zur gewünschten Stärke ausgebreitet und die Feuchtigkeit ausgepreßt. Die Drahtlinien sind in jedem Büttenpapier leicht zu erkennen, wenn man es gegen das Licht hält. Sehr eng gestellt, laufen sie in einer Richtung, rechtwinklig hierzu in Abständen von 2 bis 5 Zentimetern. Sodann legte man auf diese Drahtnetze noch verschiedene Drahtfiguren, die sich ebenso wie das Netz selbst ins Papier drückten, so daß es an dieser Stelle dünner wurde und als „Wasserzeichen" im Papier, wenn man es gegen das Licht sieht, leicht zu erkennen sind. Solche Wasserzeichen, Hohe Krone, Ochsenkopf, Thurm, Adler, usw. helfen uns bei der Bestimmung von unbezeichneten Blättern. Wenn wir auf verschiedenen Arbeiten genau dasselbe Wasserzeichen wiederfinden, so wissen wir, daß die Blätter in derselben Gegend entstanden sein müssen. Denn in der Regel wanderten die Erzeugnisse einer Papiermühle im 15. und 16. Jahrhundert nicht allzuweit, ehe sie verwendet wurden. —

Der Holzschnitt, der Hochdruck, hat den anderen graphischen Verfahren das voraus, daß er im Druck nicht nur das schnellste, sondern auch das wohlfeilste ist. Er kann gleichzeitig mit dem Text gedruckt werden, bietet daher unendliche Vorteile für die Buchillustration. Namentlich seitdem es die Schnellpressen-Maschine gibt, kann man schier unbegrenzte Auflagen in kürzester Zeit herstellen. Sie werden nicht von den Originaltonstöcken abgezogen, sondern man stellt auf galvanoplastischem Wege Wiederholungen, sogenannte „Galvanos" her; sobald eins durch den Druck schlecht wird, wird es entfernt und durch ein frisches Galvano ersetzt.



III

DER TIEFDRUCK

A Die Strichmanieren

Die Kunst des Tiefdrucks, ursprünglich der Kupferstich ge= nannt, weil Kupferplatten anfänglich die Druckformen hergaben, ist etwas jüngeren Datums als jene des Hochdrucks und sie ist eine außerordentlich vielfältigere Kunst, was das Technische an= belangt. Während wir beim Holzschnitt nur zwei Verfahren feststellen konnten, den Schwarzlinienschnitt und den Tonstich, stellten sich mit der Zeit zahlreiche Abarten des Tiefdrucks ein, von denen die älteste die Stichelmanier in Linien ist, für die heute noch schlankweg die Bezeichnung Kupferstich, genauer gesagt Linienstich gilt.

Der Kupferstecher nimmt eine Kupferplatte in erforderlicher Größe, die außerordentlich gut durchgehämmert sein muß, damit die innere Struktur ganz gleichmäßig ist, und poliert die eine Ober= fläche spiegelglatt. Platten in der Größe von 24 bis 30 cm sind etwa 1 mm dick. Ganz große Platten können 3 bis 4 mm dick sein.

Auf der polierten Oberfläche bringt der Kupferstecher seine Strichzeichnung an. Manchmal bedeckt er sie erst mit einer weißen Kreideschicht, auf der es sich besser zeichnen läßt. Auch er muß darauf achten, daß seine Zeichnung, die natürlich auch gepaust werden kann, spiegelverkehrt aufgetragen wird, wenn er will, daß die Soldaten auf dem endgültigen Bild das Schwert in der Rechten führen usw. Nun nimmt er den Stichel zur Hand. Das ist eine vierkantige Stahlstange, etwa 10 cm lang, die vorn schräg abgeschliffen ist; sie ist übrigens im Durchschnitt manchmal quadratisch, manchmal rautenförmig und es gibt deren auch, die im Durchschnitt nicht vier= sondern dreieckig sind. Am oberen Ende sitzt die Stahlstange oder der Stichel in einem pilzartigen Holzgriff. Mit diesem Stichel sticht nun der Künstler die Linien seiner Zeichnung seicht ins Kupfer und gräbt mit dem Werk=

zeug dünne Späne heraus. Dabei ruht die Platte auf einem Sandkissen und er bewegt sie mit der linken Hand gegen den Stichel, dessen Griff gegen den Teller der rechten Hand ge= stemmt ist.

Beim Einschneiden setzt der Stichel die Furche spitz an, und wenn er den Spahn schließlich aus dem Kupfer hebt, läuft die Furche wieder spitz aus. Die Furche schwillt also an und ab und es hängt von der Arbeit ab, bis zu welcher Breite in der Mitte ihres Laufs sie anschwillt; immer aber bleibt sie seicht, viel seichter als der Laie, der die sich daraus ergebende schwarze Linie auf dem endgültigen Papierabdruck sieht, glauben würde. Bleiben beim Herausstechen der Furchen rauhe Ränder, so wer= den sie mit einem dreikantigen Schaber sorgfältig entfernt. Sind alle Linien der Zeichnung fertig gestochen, so kann die Platte gedruckt werden.

Zu diesem Zweck muß sie eingeschwärzt werden.

Die Farbe des Kupferdruckers besteht aus einer Mischung von Frankfurter Schwarz mit gebranntem Leinöl, manchmal auch Nuß= oder Mohnöl. Selbstverständlich gibt es auch braune, röt= liche und andersfarbige Kupferdruckfarben. Die Farbe wird in Taftbäusche gebracht, sogenannte Tampons. Nun wird die Platte über einer Flamme, mit der gestochenen Fläche nach oben, erhitzt und tamponiert. Infolge der Hitze schmilzt die Farbe durch den Taft und kommt auf die Platte, wo sie durch Tam= ponieren in alle die Furchen gedrückt werden muß. Dann wird die Platte vom Feuer genommen und „gewischt", das heißt alle die Farbe, die auf der Oberfläche sitzt, mit einem Lappen, dann mit dem Ballen der Hand entfernen, wobei man achten muß, daß man die Farbe in den Furchen sitzen läßt.

Durch Druckerkünste kann „Ton" auf der Platte erzeugt werden. Ist eine Platte fertig gewischt, so nimmt der Drucker einen heißen Tüllballen und wedelt über der Platte hin und her. Dadurch wird ein Hauch von Farbe aus den Furchen auf die Oberfläche gezogen; man nennt das „Retroussage". Auch hat es der Drucker in der Hand, die Platte nicht ganz „rein zu wischen". Er muß sich aber davor hüten, allzu ausgesprochene

Kunststückchen zu machen. Im allgemeinen soll die Wirkung des Blattes auf der Arbeit des Künstler=Kupferstechers, nicht auf den Mätzchen des Druckers beruhen.

Nun kommt die Platte in die Presse. Diese ist im Prinzip der gewöhnlichen Wäsche=Wring=Maschine ähnlich; ein Teller läuft zwischen zwei Walzen, die man enger oder weiter stellen kann. Der ausgeübte Druck ist ein viel größerer, als er bei der Holzschnittpresse möglich ist. Die eingeschwärzte Platte wird auf den Laufteller, mit dem Gesicht nach oben gelegt und darauf kommt der zuvor gut durchgefeuchtete Papierbogen. Er muß schwach geleimt und etwas größer als die Platte sein. Auf ihn kommt Löschpapier, Filz oder Tücher zum Ausgleich des Drucks, und man zieht das Ganze durch die Walzen. Hebt man dann das Papier sorgfältig ab von der Platte, so findet man diese blank und daß die Farbe aus den Furchen auf dem Papier sitzt. Dieses braucht nur getrocknet und geglättet zu werden und der Kupferstich ist fertig. Für den nächsten Druck muß die Platte neu eingeschwärzt werden. Die vier Kanten der Platte haben sich bei der starken Spannung der Presse tief in das Papier eingedrückt. Bei großen, dicken Platten müssen die Kanten abgeschrägt werden, sonst brechen sie durch das Papier.

Das Verfahren ist also entgegengesetzt zum Hochdruck; die Linien, die hier schwarz drucken, rühren nicht von erhaben stehengebliebenen Teilen sondern von vertieften Furchen der Druckform her. Demgemäß ist auch von den Einzelheiten alles entgegengesetzt. Hat der Kupferstecher irgend etwas vergessen, so kann er es ohne weiteres nachtragen. Sehen wir zwei Abdrücke, den einen mit der Bezeichnung oder der Nummer, den anderen ohne diese, so ist im Gegensatz zum Holzschnitt anzunehmen, daß dieser der frühere, jener der spätere ist. Denn hinzufügen kann man auf der Kupferplatte immer leicht.

Das Entfernen ist viel schwieriger; immerhin ist diese Korrektur nicht so schwer, wie die entsprechende (das Hinzufügen) beim Holzschnitt. Hat der Kupferstecher eine Linie (Furche) gestochen, die ihm nicht zusagt, so poliert er die Stelle mit dem Polierstahl weg, wodurch eine Delle entsteht. Er dreht nun die

Platte um, stellt mit Hilfe vom Tastzirkel fest, wo die Delle sitzt und hämmert sie von der Rückseite wieder heraus, so daß die ursprünglich glatte Oberfläche des Kupfers hier wieder her≈gestellt ist. Nachdem sie wieder poliert ist, kann er neu stechen.

Das Arbeiten auf dem Kupfer ist insofern nicht leicht, als die schalen Furchen sich von der unberührten Oberfläche nicht besonders abheben: der Stecher gewinnt nicht ohne weiteres Kenntnis vom Stand seiner Arbeit. Um das zu erreichen, stellt er einen Probedruck her. Manche Probedrucke werden schon abgezogen, wenn erst ein Teil der Platte gestochen ist. Bei großen, fein abgetönten Platten zieht der Künstler viele solcher unvollendeter Probedrucke während des Verlaufs seiner Arbeit ab, um sich zu vergewissern, ob er dem gewünschten Ziel sich nähert. Köpping hat von manchen Platten bis zu 20 verschiedene Probedrucke abgezogen, und die feinen Unterschiede zwischen den letzten kann das Auge des Laien kaum würdigen, geschweige denn in ihren Einzelheiten, höchstens nur in ihrer Gesamt≈wirkung erkennen. Die unvollendeten Probedrucke werden vom frühesten an beziffert; jedesmal wenn an der Platte neu gearbeitet worden ist, also an deren Zustand eine Veränderung eingetreten ist, entsteht ein späterer unvollendeter Zustand, bis der Künstler die Platte für vollendet hält.

Aber auch nach der künstlerischen Vollendung gibt es noch Verschiedenheiten des „Zustands". Eine der häufigsten ist, daß der Künstler nicht gleich, sondern erst nachdem eine Anzahl von Drucken hergestellt worden ist, die Platte „bezeichnet", d. h. seinen Namen oder sein Monogramm in die Platte einsticht. Nach einer Reihe von Drucken fängt die Platte an, abgenutzt zu wer≈den. Um das zu kennzeichnen, nimmt der Künstler oft eine kleine Veränderung vor, sticht z. B. einige Grashalme oder Blätter hinzu. Es gibt im letzteren Fall also einen neuen „Zu≈stand mit vermehrtem Laub". Weiter werden einige seichter ge≈stochene Stellen unansehnlich; sie müssen aufgefrischt werden und es gibt einen neuen „Zustand mit der Retusche". Dann verkauft vielleicht der Verleger die Platte an einen anderen, der neue gibt sie in einer Folge heraus, deren einzelne Bestandteile

er beziffert; so ist ein neuer „Zustand mit der eingestochenen Nummer“ entstanden. Endlich ist die Platte abgenutzt, sodaß sie nur ganz schlechte Abdrücke hergibt. Dann ist sie oft vom Künstler selbst oder von einem späteren völlig neu aufgestochen worden, und es gibt wiederum einen neuen Zustand. Beliebte Platten aus der Renaissancezeit sind gelegentlich erst Jahrhunderte später neu aufgestochen worden.

Im Lauf des 19. Jahrhunderts haben die Verleger aus Geschäftsrücksichten nun noch ein System von Zuständen eingeführt, etwa in dieser Art (unvollendete nicht mitgerechnet)

I Künstlerdruck von der vollendeten Platte.

II Remarkdruck (die Remarke oder Marke ist ein kleines Köpfchen, Figürchen, Ornament usw., das der Künstler im Unterrand der Platte leicht skizzenhaft sticht).

III Drucke vor aller Schrift nach Ausschleifen der Remarke.

IV Drucke vor der Schrift (will sagen nur mit den Künstlernamen im Unterrand, aber vor dem Titel).

V Drucke mit der offenen Schrift (der Titel usw. in großen, offenen Buchstaben eingestochen).

VI Drucke mit der vollendeten Schrift (die offenen Buchstaben gefüllt).

VII Drucke mit der Adresse (der Name und meist auch die Wohnungsangabe des Verlegers).

Und jeder dieser Zustände ließe sich noch zerlegen in je zwei, nämlich in die besseren, früheren auf chinesischem (oder japanischem, oder sonst besonderem) Papier, und die späteren auf gewöhnlichem, weißem Kupferdruckpapier.

Es gibt noch mehr Zustandsverschiedenheiten als schon angedeutet, aber die obigen mögen genügen. Natürlich gibt es keine einzige Platte, die systematisch durch alle gelaufen wäre. Die Kenntnis vom Zustand des Drucks, den man vor sich hat, ist wichtig, weil, — ceteris paribus, — der Druck um so schöner und wertvoller ist, je früher der Zustand ist. Es kann vorkommen, daß ein gewandter Drucker schöne Drucke durch sorgfältige Behandlung erzielt, nachdem ein anderer vor ihm nichts Gutes mehr aus der Platte herauszuholen verstand, aber das sind Aus-

nahmen. Das Gesetzmäßige ist, daß jeder Druck um etwas geringwertiger ist als sein Vorgänger, denn das „Wischen" der Platte (nach dem Einschwärzen) schleift deren Oberfläche jedesmal, — im Prinzip wenigstens, — um ein Geringes ab. Durch das allmähliche Abschleifen werden die Furchen schaler, können immer weniger Farbe halten und die endgültigen Drucke werden flau und grau.

Wie viele gute Drucke eine Platte aushalten kann, hängt von vielen Dingen ab, von der Härte oder Weichheit des Kupfers, von der Art und Tiefe des Stiches, von der Sorgfalt, mit der sie vom Drucker behandelt worden ist usw. Es gibt Platten von Dürer, die zweifellos 500 gute Drucke ausgehalten haben und von anderen mag die Auflage noch höher gewesen sein. Andrerseits war sie in gewissen Fällen ganz erheblich kleiner, ehe die Platte schon merkliche Abnutzung verriet.

Im 19. Jahrhundert wurde ein Mittel erfunden, das die Auflagehöhe so gut wie unbegrenzt macht, — die Verstählung. Man legt die Platte in ein galvanisches Bad und bedeckt ihre Oberfläche mit einer unendlich dünnen, aber harten Stahlschicht. Sollte diese sich abnutzen, so wird sie einfach erneuert. Heutzutage werden fast alle Kupferplatten so behandelt und das gab Veranlassung zu einem neuen „Zustandsunterschied", vor und nach der Verstählung. Manche Leute behaupten wohl in der Qualität des Druckes einen Unterschied zwischen Exemplaren von der unverstählten und von der verstählten Platte erkennen zu können, doch sie täuschen sich wohl. Daß Drucke der ersteren Art so viel geschätzter sind, rührt lediglich von des Sammlers Eigensinn her, der Wert auf etwas legt, was außer ihm nur noch wenige besitzen. Man weiß, daß es immer nur wenige Drucke von unverstählten Platten gibt, da man vorsichtshalber sehr früh verstählen läßt, gewöhnlich schon lange ehe die Möglichkeit einer Verschlechterung der Platte eingetreten ist.

Im allgemeinen sind die Kupferstiche öfters „bezeichnet" als die Holzschnitte; natürlich gibt es im 15. Jahrhundert noch sehr viele und auch später noch genügend namenlose Kupferstiche. Die übliche Bezeichnung ist auch hier das Monogramm.

Es kommen öfters „redende" Zeichen vor, z. B. ein Krebs für einen Meister, der wahrscheinlich so geheißen haben mag.

Bis um die Mitte des 16. Jahrhunderts gibt es, wenigstens nördlich der Alpen, fast nur Originalstiche, von da ab neben diesen immer mehr und mehr Reproduktionen, d. h. Arbeiten von Berufsstechern, die die Gemälde, Statuen oder Zeichnungen anderer stachen. Diese Berufsstecher kommen mit der Zeit dazu ihre Bezeichnungen nicht mehr in einer Ecke der Darstellung selbst, sondern im Unterrand anzubringen. Sie stechen hier meist die vollen Namen und schließlich wird es zur Regel, daß man links im Unterrand den Erfindernamen, rechts den Stechernamen liest. Nach ersterem steht ein in., inv. (für invenit = hat's erfunden), pinx. (für pinxit = hat's gemalt); nach letzterem ein sc., sculp. (für sculpsit = hat's gestochen), f., fe., fec. (für fecit = hat's gemacht).

Die frühen Stecher haben ihre Werke selbst an den Mann gebracht und Dürer ging selbst oder schickte seine Frau auf die Frankfurter Messe, um „Kunst" zu verkaufen. Mit den Reproduzenten taucht auch der Berufsverleger auf, sein Name (oft mit Angabe der Stadt wenigstens, wo er handelt) kommt nun auch auf die Platte. Er wird gefolgt von e., ex., exc., excudit, excudebat (= hat's herausgegeben), wofür in Italien oft ex typis, ex formis oder formis allein steht. Später gibt es zahlreiche Platten, bei denen die Verleger alle Bezeichnungen außer ihrer eigenen, der sogenannten Adresse, haben verschwinden lassen.

Noch zwei viel seltenere Bezeichnungen mögen an dieser Stelle erwähnt werden. Manchmal, insbesondere bei schwierigen Farbendrucken, hat der Drucker seinen Namen auf den Unterrand stechen lassen mit dem Zusatz imp., imprese, impressit (= hat's gedruckt) und endlich sind manche Platten von Stechern unter Leitung ihres Lehrers verfertigt worden, wobei des Lehrers Name mit einem dir., direxit (= hat's geleitet) in Erscheinung tritt.

Der künstlerische Entwicklungsgang des Kupferstichs ähnelt in Vielem jenem des Holzschnitts. Der Stichel war ein Werkzeug des Goldschmieds, der auf seinen Erzeugnissen Gravierungen als Schmuck angebracht hatte, ehe es noch Kupferstiche d. h. die auf

Papier abgedruckten Bilder gab. Von einer Erfindung oder gar einem Erfinder ist nicht zu reden. Die Goldschmiede, die ein Gold- oder Silbertäfelchen gravierten, haben, um den Stand der Gravierung besser erkennen zu können, Abdrücke in Schwefel genommen. Im Schwefelabdruck zeigt sich, was in der Platte als Furche sitzt als Erhöhung und läßt sich so besser beurteilen. Dann wurden die Gravierungen, damit sie besser hervortreten, mit einer schwarzen Masse (nigellum) gefüllt, die erhärtete und, nachdem sie zugleich mit der Silber- oder Goldfläche poliert worden war, die gravierte Zeichnung prächtig in Erscheinung treten ließ. Solche Platten hießen Nigellum- oder italienisch Niello-Platten. Wir haben uns es so vorzustellen, daß, wohl durch Zufall, ein Goldschmied eine solche niellierte Platte, ehe die Masse hart geworden, auf einem Stück Papier abdruckte und damit war der erste Kupferstich im Prinzip fertig. Das mag an mehreren Orten gleichzeitig geschehen sein. Die ältesten datierten Kupferstiche, die wir kennen, stammen aus dem Norden, aber es ist nicht anzunehmen, daß die Kunst jenseits der Alpen viel, wenn überhaupt, später in Schwung kam.

Aus dem Prinzip entstand der Brauch in dem Augenblick, als nicht mehr ein oder ein paar zufällige Abdrücke von einer Nielloplatte genommen wurden, sondern eine Kupferplatte gestochen wurde, ausdrücklich um viele Papierabzüge, eine Auflage also, herzustellen. Beim Niello (wie man kurzerhand auch den Abdruck nennt) ist die Platte die Hauptsache. Sie ist gewöhnlich von Edelmetall und wurde als Verzierung, in Kästchen als „Pax“ usw. verwendet; der Papierabdruck, — wenn es überhaupt deren gibt, wurden nur ein oder zwei hergestellt, — ist durchaus Nebensache, eben nur abgezogen als Probe, an deren Hand man erkennen kann, ob die Gravierung gelungen ist.*) Beim Kupferstich ist der Papierabdruck die Hauptsache. Nachdem

*) Die „Niellen“, die häufig sind und auch heute noch auf den Markt kommen, sind von ganz anderer Beschaffenheit und viel späteren Datums. Sie stammen aus dem Ende des 15. und Anfang des 16. Jahrhunderts und sind in Kupfer gestochene Vorlagen für Goldschmiedezierplatten. Es sind echte Kupferstiche, die in die Goldschmiedewerkstätten wanderten, damit nach ihnen echte Niellenplatten hergestellt werden könnten.


Friedrich Wilhelm
ZACHARIAE
sculpsit Berol.

die Auflage gedruckt worden war, — und sie ist von allem Anfang an nicht klein gewesen, — war die Platte selbst wertlos. Aufheben tat man sie nur, wenn man beabsichtigte, später weitere Drucke herzustellen. Sonst wurde sie abgeschliffen oder eingeschmolzen. Beim echten Nielloabdruck ist immer alles spiegelverkehrt; beim echten Kupferstich, wenn der Stecher nicht nachlässig gewesen ist, dagegen nicht.

Die Grundzüge der Technik hat der Kupferstich somit aus dem Goldschmiedsgewerbe übernommen. Immerhin, sobald sich die Möglichkeit einer neuen Kunst, des echten Kupferstichs, herausgestellt hatte, traten zu ihr Maler und nicht Kunstgewerbler über, die an die Technik wie an etwas ganz Neues herangingen. Sie mußten, gerade wie ihre Brüder vom Holzschnitt, erst mit den Schwierigkeiten kämpfen, bemeisterten sie sodann, und arteten schließlich auch ihrerseits aus, sodaß ihre stets zunehmende Geschicklichkeit sie über die Kunst zur Künstelei führte. Am Anfang spielt auch im Kupferstich der Umriß die ausschlaggebende Rolle; dann erfolgt die Modellierung mittels einer wenig geschickten Strichführung. Aber allmählich drängt das Werkzeug dem Künstler die richtige Handhabung auf. Es läßt sich nicht leichthin, nicht ohne einen gewissen Kraftaufwand damit hantieren. Und so kommt der Künstler von selbst darauf, daß die eigentliche Sprache des Kupferstichs eine gebundene ist; daß er nach regelmäßigen, ruhig und langgeschwungenen Linien und einem sorgfältig angelegten System von Kreuzlagen drängt. So stellt sich bei der natürlichen Verwendung vom Stichel auf der Kupferplatte etwas ganz Eigenartiges und Besonderes ein, ein Dialekt sozusagen, der mit anderen Mitteln, mit der Feder, oder der Kreide, oder dem Blei usw. gar nicht zu erreichen ist. Das zuerst erkannt und ganz folgerichtig entwickelt zu haben, ist vielleicht das Verdienst des oberdeutschen Meisters E S im 15. Jahrhundert; wir kennen nur die Initialen seines Namens.

Durch die Schärfe des Randes und durch das An- und Abschwellen, bekommt der Strich des Stichels einen besonderen Glanz. Vermittels dieses ist es ihm gegeben, Stofflichkeit und Farbigkeit anzudeuten, besser eigentlich als das mit irgend einer an-

deren Schwarz-Weiß-Technik möglich ist. Schon Dürer hat das erkannt, und auf einem seiner Wappenstiche ist der Metallglanz des Helms z. B. mit einer Wirkung herausgearbeitet, wie das kein Maler besser kann. Diese Stofflichkeit und „Farbigkeit" haben dann die Bildnisstecher zur Zeit Louis XIV. zu einer unübertrefflichen Höhe gesteigert. Ihre Platten sind groß und selbst die zarte Arbeit darauf ist noch von einigem „Körper". Bei den Dürerschen Wappen stellte sich schon ein Nachteil der aufs Malerische und auf die Betonung des Stofflichen zielenden Behandlung ein. Derartig zart im kleinen Format gestochene Platten hielten keine größeren Auflagen aus; Dürer kam wieder auf eine robustere, eintönigere Stichmanier zurück.

Alles, selbst die äußerlichsten Umstände, wirken auf das Wesen und den Stil der Kunst. Daß die frühen Italiener nach einfarbigen Vorlagen, nach Zeichnungen anderer Meister stachen, prägte ihrer Linie und ihren Liniensystemen einen bestimmten Charakter auf. Ihre Stiche sind viel grauer, kartonhafter, als die der gleichzeitigen Deutschen, die unmittelbar nach der Natur, oder der Reproduzenten, die später nach Ölgemälden arbeiteten. Als in der Gefolgschaft der französischen Revolution und der Napoleonischen Zeit die Welt, und insbesondere Deutschland verarmte, sank der Kupferstich von seiner Blüte herab auf den Stand seiner ersten Zeit, auf den Umriß-Stich (sogenannte Konturmanier). Als dann die Künstler sich wieder an große Vorwürfe wagten, aber immer noch nicht Geld genug da war, um diese in Fresko- oder Ölgemälden zu verwirklichen, kamen die ungeheueren Kartonzeichnungen (Cornelius, Schnorr, usw.) auf, und daran schloß sich eine Auferstehung der Kartonmanier im Kupferstich.

Im Laufe des 19. Jahrhunderts verknöcherte sodann die Technik des Linienstichs. Die Stecher, — es gab nur noch Reproduzenten, — hatten so viel Gefallen an ihrer Geschicklichkeit, eine geschwungene, glatt gezogene Kreuzlage über die andere zu ziehen, daß sie am Arabeskenhaften des Verfahrens ihr Genüge fanden und ganz vergaßen, daß diese Liniensysteme nicht Selbstzweck, sondern nur dazu da seien, um etwas möglichst ausdrucksvoll wiederzugeben.

Aus der Misère dieser Art des „geschlechtslosen Linienstichs" haben uns zwei Umstände gerettet: daß sich endlich wiederum originalschöpferische Künstler der Technik annahmen und daß die Möglichkeit der Verstählung gefunden worden war. Stauffer-Bern, – vor ihm und weniger glücklich F. Gaillard in Paris, – hat für die Technik des Linienstichs neue Bahnen eröffnet. Er hat das, was Dürer schon erstrebte, – was er aber wieder aufgeben mußte, weil darüber die Rentabilität seiner Platten verloren zu gehen drohte, – folgerichtig ausgebaut. Er gab das starre, gekünstelte Liniensystem auf, stach ganz zart und leicht in die Platten und konnte so seiner Linie die Freiheit der Radierung schenken. Druckfähig blieben seine Platten dank der Verstählung. Man nannte seine Manier, – die nach ihm Klinger, Greiner, Geyger und andere verwendeten, – die Stichradierung, die die Ungebundenheit der Radierung mit den Eigentümlichkeiten des Stichels vereinte.

Zum Schluß sei noch erwähnt, daß das Verstählen, eine Abart des Kupferstichs, den Stahlstich vernichtet hat. Der Stahlstich bot zunächst nur den Unterschied des Materials, die Stahlplatte an Stelle der Kupferplatte. Aber die ungeheure Härte des Materials hat auch Eigentümlichkeiten der Behandlung nach sich gezogen. Der Stichel drang nur sehr seicht in die Platte; infolgedessen bleiben die Drucke grau und mager, – nie können sie den Glanz, die Tiefen und den Saft des Kupferstichs erreichen. Die Anstrengung, die das Stechen auf Stahl erfordert, führte von selbst auf noch größere Regelmäßigkeit und Bedächtigkeit im Arbeiten, die langweilige Trockenheit mit sich brachte. Um nur einigermaßen vorwärts zu kommen erfand man Maschinen, die das Bearbeiten der „uninteressanteren" Teile, z. B. der Luft schneller, – natürlich auch schablonenmäßiger, – erledigen ließen. Für die Buchillustration, für kleine, billige Bildchen, für Werke, die dank ihrer „Sauberkeit" dem Sehnen der breiten Volksmassen entgegen kamen, ist der Stahlstich im Lauf der ersten zwei Drittel des 19. Jahrhunderts viel verwendet worden, – nie aber für wirkliche Kunstwerke. Sein einziger Vorzug bestand darin, daß er große Auflagen ermöglichte, und diesem Vorzug ist jed-

wede Bedeutung geraubt worden im Augenblick, da das Verstählen erfunden wurde. Dieser selbe Augenblick gab dem Stahlstich auch den Todesstoß.

Verstählen lassen sich die Kupferplatten unmittelbar, Zinkplatten höchstens auf Umwegen.

Einige Zeilen zuvor ist von der „Freiheit der Radierung" die Rede gewesen, damit kam die zweite, wichtige Tiefdruckmanier zu Wort und zugleich wurde ihre künstlerische Haupteigenschaft hervorgehoben.

Gerade wie der Linienstich selbst, ist die Radierung nicht eine aus dem Nichts ergriffene Kunst, sie wurzelt vielmehr in einem anderen Kunst-Gewerbe, in dem der Plattner. Die Plattner haben ihre Eisen- und Stahlharnische mit Verzierungen in vertieften Linien geschmückt, wozu sie sich eines Verfahrens bedienten, das die Radierer sich aneigneten. Die frühesten Radierungen sind auf Eisenplatten hergestellt.

So sehr der Linienstich den Originalkünstler (und den Käufer) anzog, — er wurde von beiden gleich viel höher als der Holzschnitt eingeschätzt, — so hatte er doch einen großen Nachteil. Die Zeit zwischen der geistigen Schöpfung und der manuellen Vollendung war so sehr lang. Schuf Dürer einen Holzschnitt, so konnte er ihn in einer halben Stunde auf den Stock zeichnen, und eine Woche oder zehn Tage später brachte der Holzschneider ihm die fertige Arbeit. In der Zwischenzeit hat der Meister hundert andere Arbeiten vornehmen können. Als er aber seine Melencolia stach, so war er selbst die ganze Zeit, — und es muß bedeutend länger als acht oder zehn Tage gewesen sein, — an die Arbeit gebunden. Nun steckt ja ein Teil der geistig-künstlerischen Tätigkeit im Stechen selbst, aber der größere Teil des Stechens besteht doch in rein werklicher Handhabe, die dem Künstler als solchen nur noch wenig bietet. Schon lange ehe der Stich tatsächlich fertig war, war er in allen Einzelheiten in des Künstlers geistigem Auge fertig, und die langwierige Stichelarbeit daran fesselte nur sein Künstlertum, regte es nicht an und nicht auf. Es ist klar, daß die Künstlerschaft sich sehnen mußte nach einem Verfahren, das die hohen künst-

lerischen Eigenschaften des Kupferstichs beibehielt, die rein handwerkliche Arbeitsleistung daran aber verminderte. Den Vorteil bot die Radierung, indem sie Naturkräfte an Stelle der mühsamen Handarbeit setzte.

Die früheste Radierung, die wir kennen, ist das 1513 datierte Blatt von Urs Graf und stellt ein Weib dar, das sich das Bein wäscht. Wir sind aber berechtigt anzunehmen, daß eine Anzahl der Blätter von Daniel Hopfer noch früher entstanden sind und vielleicht war er überhaupt der erste, der Papierabdrücke von radierten Platten, — in seinem Fall noch Eisenplatten, — herstellte.

Der Radierer nimmt ganz dieselbe Platte wie der Kupferstecher und bedeckt sie mit einem sogenannten Grund. Der Grund enthält Wachs, Mastix, Asphalt oder auch noch andere Bestandteile, die säurebeständig sind; es gibt viele verschiedene Rezepte. Heute gibt es flüssigen Ätzgrund, der über die Platte gegossen werden kann und dann trocknet. Der frühere Radierer schloß seine Ätzgrundmasse in ein Stück Taft ein, in dem sie hart wurde, und band es als einen Tampon ab. Mit dem Tampon wurde die über Feuer erhitzte Platte betupft; der „Grund“ schmolz durch den Taft und wurde als ganz dünne, durchsichtige Schicht gleichmäßig über die polierte Oberfläche der Platte tamponiert. Hartgeworden, blieb die Schicht des „Grundes“ immer noch durchsichtig und wurde daher über einer schwelenden Wachsfackel angerußt, wobei man achtgeben mußte, daß die Flamme der Fackel nicht stellenweise den „Grund“ verbrannte. Flüssiger Grund kann zuvor durch Hinzufügen von Graphit schwarz gemacht werden. Auf den schwarzen Grund wird nun mit Röthel, Bleistift usw. gezeichnet, oder die Zeichnung gepaust, zum mindesten leicht skizziert. Dann nimmt der Künstler eine Radiernadel, — ähnlich einer gewöhnlichen Nähnadel, die in einem Holzgriff sitzt, — und übergeht die Linien. Er drückt nur stark genug, um den „Grund“ zu entfernen, ritzt aber nicht in die Oberfläche des Kupfers selbst hinein. Hat er alle Linien übergangen, bzw. die Zeichnung frei mit der Nadel radiert, so erscheint diese nun hellkupferrot auf dem dunklen (schwarzen) Grund.

Nun umgibt der Künstler die Kanten der Platte mit einem Wachsrand und gießt Ätzwasser auf die Platte, oder er bestreicht Rücken und Kanten der Platte mit Schellack und legt sie dann in das Säurebad, — eine mit Ätzwasser gefüllte Schale. Für Kupfer ist das gewöhnliche Ätzwasser verdünnte Salpetersäure; Eisenchlorid, das man für Eisen und Stahl nimmt, geht auch und frißt sehr ruhig und langsam. Es gibt auch verschiedene Rezepte für Ätzwasser. Das Ätzwasser frißt nun das Metall der Platte weg, wo die Radiernadel den schützenden „Grund" entfernt hat; durch chemische Wirkung entstehen also dort Furchen, wo die Linien radiert worden sind, der Künstler braucht die Furchen nicht erst durch mühsame Stichelarbeit herzustellen. Während Salpetersäure auf Kupfer frißt, entwickeln sich kleine Gasblasen, die mit einer Feder durch leichtes Berühren vertrieben werden müssen. Dabei steigen gefährliche Dünste auf und der ätzende Künstler muß sich vorsehen, daß er nicht den Kopf über die Platte hält. Es hängt von der Zimmertemperatur, der Stärke des Ätzwassers, der Beschaffenheit des Kupfers und der Zeichnung ab, wie lange die Platte im Säurebad bleiben muß, bis die Furchen genügend tief gefressen sind. Einfache, leichte Radierungen können in 15 bis 20 Minuten fertig geätzt werden.

Ist die Platte fertig geätzt, so nimmt man sie aus dem Säurebad (oder gießt das Ätzwasser ab), wäscht sie und entfernt den Schellack (oder den Wachsrand); dann ist sie druckfertig und wird weiterhin gerade wie eine gestochene Platte behandelt. Die angegebene Technik ist die klassische des Radierens. Es gibt viele Abarten und fast jeder Radierer hat kleine Griffe und Eigenheiten, die von denen seiner Genossen abweichen. Manche radieren die ganze Platte in dem Säurebad und zwar die Linien, die am stärksten werden sollen zuerst. Daß die Radierung hell auf dunkel, kupferrote Striche auf schwarzem Grund erscheinen, stört viele, und so hat man einen weißen Ätzgrund erfunden. Man hat mit Tinte auf der Platte gezeichnet, dann den Grund darüber getan, dann das Ganze ins Wasser gelegt. Das Wasser bewirkt es, daß die Tinte den Grund hebt und man kann also auf diese Weise ohne Radiernadel radieren.

Der Strich, der so hergestellt worden ist, hat natürlich besondere Eigenheiten. Aber alle diese, — und es gibt noch manche andere, — Absonderlichkeiten halten nicht Stich gegenüber der anfangs geschilderten klassischen Technik, auf die die großen Meister bis heutigen Tages immer wieder zurückkommen.

Der eine große Unterschied, daß dem Künstler die unendliche Mühe und Anstrengung des Stechens bei der Radierung erspart ist, springt in die Augen. Doch erweist sich das als noch lange nicht der wesentlichste Unterschied. Als Ersatzkunst erstanden, hat die Radierung sich im Handumdrehen zur ebenbürtigen, ja hervorragenderen Nebenbuhlerin des Stiches entwickelt.

Wir haben schon gesehen, wie mühsam die Herstellung der Stichellinie ist, die einen hohen Grad von Bedächtigkeit und stilisierender Überlegung bedingt. Die Radiernadel hat auf der Platte keinen Widerstand zu überwinden (der dünne „Grund" bietet ihr keinen) und sie kann in der allerungebundensten Weise auf der Oberfläche spielen. Die gestochene Linie läuft an beiden Enden spitz zu und ist glatt und scharfkantig. Die geätzte Linie ist gleich breit in ihrer ganzen Länge und ihre Kanten sind rauh. Genau kann man letzteres nur mit der Lupe verfolgen, aber die Wirkung davon empfindet auch das unbewaffnete Auge. Schon aus diesen Punkten ergibt sich, daß eine Radierung einen Stich nicht faksimilieren kann, daß sie ein ganz anderes Gepräge hat und haben muß. Schon Dürer hat ihre Eigenart sofort erkannt, aus ihren Nöten Tugenden gemacht und sie zur besonderen, graphischen Kunst erhoben.

Sie hat aber noch weitere spezifische Möglichkeiten, deren wichtigste das „Decken" ist. Hat man eine Platte, sagen wir zehn Minuten im Säurebad gelassen, so sind alle Linien schwach geätzt. Man kann sie nun herausnehmen, und die zarten Linien, die z. B. die Ferne andeuten sollen, mit dem Pinsel und Schellack sorgfältig zumalen. Dann sind sie den weiteren Angriffen des Ätzwassers entzogen. Nun legt man die Platte nochmals in's Bad, und die nicht mit Schellack „gedeckten" Linien fressen weiter. Nach entsprechender Zeit sind diese tiefer und breiter gefressen. Man „deckt" nun jene, die den Mittelgrund angeben.

Schließlich läßt man noch die übriggebliebenen Linien, die den Vordergrund angeben, weiter fressen. Das ist eine theoretische Darstellung des „Deckens". Natürlich nimmt der Künstler be= reits bei seinem Entwurf Rücksicht auf das nachherige „Decken", damit das Liniengewirr nicht etwa so gestaltet ist, daß es das Zumalen mit Schellack unmöglich macht.

Das „Decken" ermöglicht einen Grad von Luftperspektive, der selbst dem Ölmaler nicht gegeben ist; es sind auf diesem Wege in Landschaftsbildern die wunderbarsten Wirkungen zu erreichen. Jacques Callot hat das wohl zuerst erkannt und eins seiner Meisterwerke in der Kunst der Luftperspektive, des „Deckens" also, ist der berühmte „Pont Neuf". Später hat sich Meryon in seiner „Abside de Notre Dame" als ein würdiger Nachfolger erwiesen. —

Man kann nun auch die Radiernadel auf dem blanken Kupfer ohne nachheriges Aetzen verwenden, man nennt das „kalte" Nadel (in Anspielung darauf, daß beim Ätzen Wärme entwickelt wird) oder Trockenstift (Dry point, Pointe sèche, Punta secca). Das hat zum mindesten ein einzelner Künstler, der sogenannte Meister des Hausbuchs schon im 15. Jahrhundert getan, also ehe die Ätz=Radierung verbreitet war, und als Er= gänzung zur Ätzung ist es von Anfang an gebräuchlich gewesen.

Wenn einer mit der kalten Nadel in's Kupfer ritzt, so kommt etwas ganz anderes dabei heraus, als wenn er mit dem Stichel sticht. Zunächst zieht er die Nadel und schiebt sie nicht wie den Stichel; das gibt der Linienfügung ein ganz anderes Gepräge. Dann aber, — was noch wichtiger ist —, mit dem Stichel hebt man Späne heraus, mit der Nadel vertreibt man nur das Kupfer aus der Furche und zwar, wenn man die Nadel senkrecht hält, zu beiden Seiten, hält man die Nadel schräg, nach der entgegen= gesetzten Seite der Furche. Letzteres ist das gewöhnliche und das so auf einer Seite der Furche hinausgetriebene Kupfer bildet den sogenannten Grat oder Bart (Barbe). Mit diesem verknüpft sich eine ganz spezifische, herrliche Wirkung im endgültigen Druck. An diesem Grat bleibt beim Reinwischen der Platte die Farbe hängen und gibt an dieser Stelle der Linie des Kalt=



nadelblattes eine wunderbare, samtene Tiefe. Der erste Meister, sicher der erste, der diese Gratwirkung auf geniale Weise künstlerisch verwertete, war Dürer. Nach ihm ist Rembrandt van Rijn der große Prophet der kalten Nadel. Er benutzte sie meist nur zur Unterstützung der Ätzung. Im 19. Jahrhundert hat es aber wiederum große Meister der Landschaft und des Bildnisses gegeben, die ihre Platten lediglich mit der kalten Nadel hergestellt haben.

Der Grat ist sehr empfindlich, beim Wischen der Platte seitens des Druckers und durch den Druck der Presse geht er rasch verloren. Durchschnittlich hält er etwa ein Dutzend Abdrücke aus. Heute kann man aber auch ihn durch das Verstählen unverwüstlich machen.

Eine vierte Art Linie des Tiefdruckverfahrens ist die Weichgrundlinie, die vor fast 300 Jahren von dem Schweizer Dietrich Meyer erfunden wurde. Hierzu weicht der Radierer seinen Ätzgrund mit einem Zusatz von Fett auf. Dann zeichnet er seine Darstellung auf ein rauhes, körniges Papier, legt dieses auf die Platte und übergeht die Zeichnung mit einem stumpfen Stift. Hebt man das Papier ab, so findet man dort, wo die Linien übergangen worden sind, den weichen Grund am Papier haften, den man also mit entfernt. Doch geht er nur ungleichmäßig ab und wenn man die Striche dann ätzt, so ergeben sich unregelmäßige, unscharfe, malerische Linien, die mehr oder minder dem porösen Kreidestrich ähneln. Für besondere Wirkungen läßt sich die Weichgrundlinie ausgezeichnet verwenden.

Indem man die Linien dicht aneinander legt, kann man mit der Weichgrundlinie eigentlich zur Flächenbehandlung übergehen. Das haben in neuerer Zeit Rops und Dr. Gampert bis zur Vollendung vervollkommnet. Die Weichgrundlinie ähnelt übrigens jener der Kreidemanier, die aber anders und auf hartem Grund hergestellt wird. Auf diesem harten Grund wird mit verschiedenen Rouletten, mit der Échoppe und mit dem Mattoir, statt mit der Nadel gearbeitet. Die Rouletten bestehen manchmal aus einreihigen, manchmal aus mehrreihigen Miniaturrädchen am Ende eines Metallstifts und der Mattoir ähnelt einem Miniatur-

Streitkolben, dessen Kugel mit Spitzen gespickt ist. Die Échoppe ist ein runder Stahlstift, der vorn schräg und scharf zugeschliffen ist. Mit diesem Werkzeug werden kreidestrichähnliche Linien auf den Ätzgrund gebracht, wo nötig manchmal mit Punkten ergänzt, die man mit der Nadel einsticht. Geätzt und gedruckt ergeben sich Blätter, die einer Kreide- und einer Röthel-Zeichnung zum Verwechseln ähnlich sind. François hat die Manier erfunden, (angeblich vor ihm schon Pond), Demarteau und Bonnet sind ihre berühmtesten Vertreter. Beide haben viel nach Boucher gestochen, Demarteau entzückende zweifarbige Stücke, die Vorlagen in Kreide mit Röthel nachahmen; Bonnet hat das Verfahren sogar sorgfältig bis zur sogenannten Pastellmanier durchgebildet, in der er fein durchgeführte Pastelle faksimilierte, eine weiße Farbe, die weiß blieb, zu verwenden wußte und daher vom Dunkel in's Helle arbeiten konnte.

Mit der Kreidemanier haben wir schon fast ganz, mit der Erwähnung der Pastellmanier aber völlig das Gebiet der Tiefdrucktechniken in Strich verlassen und wollen uns nun vorbehaltlos jenen in Flächen zuwenden.

IV

DER TIEFDRUCK

B Die Flächenmanieren

Der Naturalismus ist die Wurzel alles Übels in der Kunst. Aber nicht etwa Naturalismus in dem Sinn, in dem ihn die Laien vor reichlich einem Menschenalter verdammen wollten, sondern in dem Sinn, wie diese und überhaupt jede Art Laien ihn krampfhaft lieben. Laien glauben, die Kunst bestehe in der möglichst unpersönlichen Nachahmung der Natur; je weniger sie vom Künstler merken, je mehr das Werk entstanden und nicht geschaffen erscheint, desto schöner finden sie es und deshalb gefällt ihnen auch über die Maßen die glatte, öldruckartige Malerei, an der kein einziger etwas pastoserer Strich verrät, daß sie doch ein Mensch geschaffen haben muß.

In der Natur gibt es nur Flächen, keine Linien, — höchstens Abgrenzungen, — und so drängt es von vornherein auch in der Graphik den Laien, sowie den laienhaften Künstler nach der Fläche. Wir haben schon gesehen, daß diese Sehnsucht Stillosigkeit sowohl in den Holzschnitt, wie in den Kupferstich gebracht hat. Es ist auch bedeutsam, daß die Flächentechniken in keinem Fall von großen Künstlern, sondern stets von Dilettanten oder Meistern minderen Ranges erfunden worden sind. Große Meister sind überhaupt nur darauf bedacht, Schwierigkeiten zu bemeistern, nie darauf, ihnen aus dem Wege zu gehen. Die Erfinder lassen sich aber immer von dem Bestreben leiten, Ersatz und Erleichterung zu finden.

Die älteste Tiefdruck=Flächentechnik ist die Schabkunst (Mezzotinto, Manière noire). Sie wurde von dem hessischen Oberstleutnant Ludwig von Siegen wohl während eines Aufenthalts in den Niederlanden erfunden, und seine früheste Platte ist 1642 datiert.

Der Schabkünstler benötigt ein neues Werkzeug, die Wiege (Granierstahl, Schabeisen, rocking=tool, berceau). Es ähnelt einem gewöhnlichen Fleisch=Wiegemesser, ist aber nur etwa 4 bis 5 cm breit, und die Schneide ist mit lauter feinen Zähnchen bewaffnet. Es sitzt in einem Holzgriff, so daß der Künstler es in die Hand nehmen und hin und her wiegen kann. Die Wiege nun setzt der Künstler oben links auf seine polierte Kupferplatte ein und wiegt im dichten Zickzack einen 1 bis 1½ cm breiten Streifen bis herab an den Unterrand. Dann setzt er einen zweiten Streifen neben diesen und so weiter, bis er an den rechten Rand der Platte gelangt ist. Nun dreht er die Platte halb um und wiegt wieder von links nach rechts Streifen im rechten Winkel zu den vorigen: sodann neue Streifen in den beiden Diagonalen. In jeder dieser vier Richtungen muß er die Platte etwa zwanzig Mal übergehen; dann erst ist sie fertig, d. h. ganz gleichmäßig aufgerauht. Eingeschwärzt und abgedruckt ergäbe sie in diesem Zustand einen Druck mit einen tiefen samtartigen schwarzen Fläche.

Nun wird die Zeichnung nach einer der beschriebenen Weisen auf die aufgerauhte Platte gebracht, nur mit dem Unter=

schied, daß es eine getuschte, gemalte, gewischte oder sonstwie mit Flächen und nicht mit Linien arbeitende Zeichnung ist. Darauf nimmt der Künstler das Schabmesser (einen Stahl-Dreikant) sowie den Polierstahl und schabt die rauhe Fläche weg, je nach dem erwünschten Grad von Helligkeit. Sollte irgendwo ein Fleck im Bild papierweiß erscheinen müssen, so wird er an dieser Stelle die Platte wieder ganz blank polieren, sodaß sich hier die Farbe beim Einschwärzen wegwischt. Die Werkzeuge sind fügsam und er kann die zartesten Übergänge allmählich vom tiefsten Schwarz bis zum hellsten Weiß herstellen, also die denkbar feinsten Tonwerte eines Gemäldes in die schwarzweiße Sprache übersetzen.

Gedruckt wird wie zuvor. Die Platten sind viel empfindlicher als gestochene oder einfach radierte Platten; sie stehen hierin den Kaltnadelplatten viel näher. Grundsätzlich sind sie ja eigentlich Kaltnadelplatten, bei denen der Grat gleichmäßig auf die ganze Platte verteilt, und nachher nur dem Bild entsprechend wieder entfernt worden ist. Hätte jemand die Geduld, so könnte er auch mit der kalten Nadel einen Schabkunst-Grund legen; die Wiege ist nur ein hierfür schneller arbeitendes Werkzeug. Ein zwischen beiden stehendes ist die Roulette, die ja auch besonders für Korrekturen bei der Schabkunst benutzt wird. Hat der Künstler irgendwo zu viel weggeschabt und poliert so bedient er sich oft der Roulette, um die Stelle wieder aufzurauhen.

Nebenbei bemerkt haben Künstler gelegentlich auch mit der Roulette allein Platten gearbeitet, sowohl auf das blanke Kupfer, sowie auf den Ätzgrund mit nachherigem Ätzen.

Zu der einen großen Neuerung, die in der Schabkunst steckt, nämlich daß sie ohne Linien arbeitet und eine ideale Flächentechnik darstellt, tritt die zweite, daß der Künstler bei ihr nicht wie bislang vom Weißen in's Schwarze arbeitet, sondern vom Schwarzen in's Weiße.

Eine genauere Untersuchung von von Siegens ersten Arbeiten beweist, daß er wenigstens stellenweise mit der Wiege direkt gearbeitet hat. Es ist sogar nicht unwahrscheinlich, daß er an-

fangs das Werkzeug überhaupt direkt verwendet hat, mit ihm also genau wie mit dem Stichel oder der Nadel vom Weißen in's Schwarze ging. Man kann annehmen, daß er dabei ein= mal zu sehr in's Zeug ging, die zu schwarz geratene Stelle durch Abpolieren abzuschwächen versuchte, um nun eigentlich erst auf den wahren Sinn seiner Entdeckung zu stoßen.

Von Siegen behandelte seinen Fund als Geheimnis, das er nur Wenigen verriet, darunter dem Prinzen Rupert von der Pfalz, der es nach England brachte, es auch seinerseits lange als Geheimnis hütend. Bis zum Ende des 17. Jahrhunderts hatte sich die Kunde dieser neuen Technik aber überallhin verbreitet; besonders ausgeübt wurde die Schabkunst von allem Anfang an in England und hier erlebte sie auch im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts ihre größte Periode. Eine große Schar ausgezeich= neter Reproduzenten, — als solche wirkliche Meister in ihrem Fach, — entfalteten sie an der Hand der prachtvollen Malerei von Reynolds, Gainsborough, Romney, Hoppner und Morland.

Als erste wirkliche Flächenmanier im Tiefdruck hat die Schabkunst nun noch große Bedeutung für den Farbendruck. Hier steht der Name des in Frankfurt am Main geborenen Deutschen Jakob Christoffel Le Blon an der Spitze. Le Blon hat die Newtonsche Farbenlehre kennen zu lernen Gelegenheit gehabt, und verquickte sie mit seinen Farbendruckversuchen. Das Leben und die Schicksale des Mannes sind interessant genug, um verfolgt zu werden, können hier aber nicht ausgeführt wer= den; er war Phantast, starrer Theoretiker, ungeheuer begeistert und redselig, vielleicht ein bißchen von einem Betrüger, zum mindesten ein Selbstbetrüger. Drei Mal litt er Schiffbruch mit seinen Bemühungen. Le Blon ließ drei Schabkunstplatten für jedes Bild, das er reproduzieren wollte, herstellen. Auf der ersten werden alle die Stellen ausgearbeitet, die blau erscheinen sollen oder mehr oder minder Blau in ihrer Zusammensetzung enthalten; auf der zweiten das Gelb, auf der dritten das Rot. Diese Platten wurden dann in der angegebenen Folge auf ein Blatt Papier übereinander gedruckt. Nach Newton geben alle drei Farben zusammen das Schwarz ab, wo sie alle fehlen, d. h.

wenn ein und derselbe Fleck auf allen drei Platten blank poliert ist, entsteht das Weiß, die Papierfarbe. Alles was dazwischen liegt, die gesamte unermeßliche Skala von Tönen der prismatischen Farben, muß der Künstler durch geeignete Mischung der drei Farben erzielen, in diesem Fall durch geeignete Bearbeitung der drei Schabplatten. Man darf annehmen, daß dies Le Blons Leistung war. Er zeichnete drei Vorlagen für den Schabkünstler (Le Blon hat nicht selbst geschabt), auf deren einer er das Blau des Originalgemäldes, auf den anderen das Gelb und Rot gewissermaßen auszog. Wie unendlich schwierig, ja geradezu unmöglich das Vorhaben ist, springt in die Augen. Es gehört eine übernatürliche Kraft dazu, jedes Pünktchen der Oberfläche eines Gemäldes in seine Bestandteile an Blau, Gelb und Rot zu zerlegen; und wenn das Künstlerauge dies auch vermöchte, so stellt sich ihm doch bei der Ausarbeitung, beim Schaben der Platte, beim Drucken die Tücke des Objekts so vielfältig in den Weg, daß ein einigermaßen glücklicher Erfolg kaum denkbar ist.

In der Tat erreichen die Wiedergaben Le Blons, — zumeist außerordentlich große Farbendrucke, — nicht im entferntesten den Farbenreichtum der Originalgemälde, die er als Vorlagen benutzt. Um das Farbenschema zu vereinfachen, läßt er oft viel von der Zeichnung aus. Immer überwiegt ein schwerer, im Original gar nicht vorhandener, gewöhnlich graugrüner Gesamtton. Wenn Le Blon gute Wirkung erreichen will, so nimmt er einige Hilfsplatten hinzu, oder aber er malt auf dem Abdruck mit dem Pinsel nach, was er „miniaturisieren" nannte. Zuletzt mußte er sich dazu verstehen, eine vierte schwarze Platte zu benutzen. Diese hielt die Zeichnung fest, die anderen hatten sie nur zu kolorieren und konnten also leichter bearbeitet werden. Le Blon hat bestimmten Nachrichten zufolge etwa 10000 Farbdrucke herstellen lassen; von dem ganzen Schatz hat man heute nur etwa 100 Exemplare nachweisen können.

Sein größter Nebenbuhler, Jacques Gautier-Dagoty, benutzte von allem Anfang die vierte schwarze Platte, nicht aber als Notbehelf, sondern als wesentlichen Bestandteil der Optik, denn er

bekämpfte Newton. Er und seine fünf Söhne haben sehr viel Farbendrucke von 4 Schabplatten geschaffen, aber doch selten etwas so Gutes oder Besseres wie Le Blon. Einer der Söhne, Edouard, kam nach Florenz, wo er in C. Lasinio einen fruchtbaren Schüler fand, und in Holland arbeitete ein Schüler Le Blons, J. Ladmiral, der einige wenige anatomische Platten schuf. Mit diesen und ein paar unwichtigen Kollegen des Gautier in Paris schließt das Kapitel des Farbdrucks mittels drei (vier) Schabplatten ab. Später, meist erst zu Anfang des 19. Jahrhunderts, wurden geschabte Platten, nachdem bereits einfarbige Auflagen abgezogen worden waren, auch noch farbig gedruckt. Das ist aber nicht eigentlicher Farbendruck. Die Platte wird dabei richtig mit verschiedenfarbigen Tampons ausgemalt. Das Ergebnis kann ja nicht befriedigend sein, da man mit Tampons nicht so gut malen kann wie mit Pinseln, und das Wischen der Platte vor dem Druck ja manches zerstören muß. Keine zwei Drucke können einigermaßen gleichartig ausfallen und daher nenne ich das Verfahren keinen richtigen Farbendruck. Man sieht nicht ein, wenn einmal gemalt wird, warum erst mit unzulänglichen Mitteln auf die Platte, warum nicht nachher auf dem fertigen, einfarbigen Papierabdruck. In der Tat ist nie ein solcher Einfarbendruck vollkommen aus der Presse gekommen. Etwas ist immer nachträglich mit dem Pinsel auf dem Papierabdruck nachgeholfen worden.

Der Zeit und der Bedeutung nach ist die Aquatinta das zweite Flächen-Tiefdruckverfahren. Schabkunst gibt es nur einerlei und die Technik ist einfach. Aquatintamanieren gibt es viele verschiedene; die „klassische" ist die, die Jean Baptiste Leprince, — angeblich, — um 1765 erfand. Heute wird dieses Verfahren etwa so ausgeführt. Man nimmt einen Kasten, in dem sich Asphalt- oder Kolophonium-Staub befindet. In dem Kasten befindet sich ein durch Bindfaden von außen drehbares Schaufelrad. Schnell in Bewegung gesetzt, ruft es eine Luftbewegung hervor, die den Staub aufwirbelt, — oder man erreicht dies durch Einblasen mit dem Blasebalg. Nun schiebt man seine polierte Kupferplatte unten in den Kasten ein, so daß sich der Staub auf die Oberfläche setzt. Dann wird die Platte leicht erwärmt, so

daß die Staubkörner an die Platte fest= nicht aber ineinander schmelzen. Dann bläst man den oberen, nicht an der Platte haftenden Staub fort. Die mikroskopisch feinen Staubkörnchen sind rund, und zwischen je vier aneinanderstoßenden befindet sich ein leerer Zwischenraum. Durch diese Zwischenräume, die wie ein Netz die Platte bedecken, kann die Säure fressen; die Asphalt= oder Harz= usw. Staubpartikelchen sind säurebeständig. Ätzt man also durch den so hergestellten Grund, so erhält man einen Ton auf der Platte, denn die Zwischenräume liegen so dicht, daß sie das bloße Auge nicht unterscheiden kann.

Stapart erfand eine andre Manier. Er bedeckte die Platte mit gewöhnlichem Ätzgrund, den er durch Erhitzen der Platte flüssig erhielt. Darauf stäubte er feines Seesalz, das durch Eigen=gewicht bis auf die Platte sank und ließ den Grund trocknen. Den Seesand wusch er mit Wasser aus und erhielt so den dicht perforierten Grund.

Ein dritter Aquatint=Grund besteht aus verschieden starker Lösung von Harz oder Kolophonium in Weingeist, die flüssig über die Platte gegossen wird. Beim Trocknen entstehen im Grund unendlich viele kleine Risse (ähnlich wie bei manchen Glasuren), je derber, je stärker der Harz usw. Zusatz in der Lösung war. Also auch hier wird ein poröser Grund geschaffen.

Die Art der Anwendung ist nun die: Erst wird die Zeich=nung in Strichen auf die Platte geätzt (Platten nur in Aquatinta ohne Strichzeichnung sind seltene Ausnahmen; Goya schuf eine solche), dann wird der Aquatintagrund auf die Platte gelegt. Sollen irgend welche Stellen weiß bleiben, so muß der Grund gleich jetzt dort mit Schellack „abgedeckt" werden. Nun wird geätzt, bis der erste, leichte Ton fertig ist. Die Platte wird herausgenommen und die Stellen, die diesen hellen Ton erhalten sollen, abgedeckt, sodann wieder geätzt, bis ein dunklerer Ton fertig steht und so weiter. Meist beschränkt man sich auf drei Töne, hell, mittel und dunkel. Was die Aquatintablätter faksimi=lieren, sind flott hingeworfene Sepia=Pinselzeichnungen und sie werden auch gewöhnlich in einer braunen sepiaähnlichen Farbe gedruckt.



Der durch dieses feinste Netz geätzte Ton oder Aquatinta-grund kann nur sehr seicht sein; durch mehrmaliges Ätzen wird zwar Dunkelheit erreicht, aber nie die tiefe, samtartige Schwärze, die wir von der Schabkunst her kennen, denn diese rauht das Kupfer ja tief auf.

Der andere große Gegensatz zur Schabkunst ist der, daß die Aquatintatöne immer ganz flache, gleichmäßige Töne ohne jedwede Abstufung und Übergänge sind. Der helle sticht mit scharfem Umriß vom mittleren, dieser ebenso bestimmt unverändert vom dunklen ab. Übergänge wären nur durch Polieren und Schaben zu schaffen; das ist aber bei so seicht geätzten Tönen nicht möglich.

Beide Flächenmanieren haben also einen grundverschiedenen Charakter und anderes Aussehen.

Die Aquatinta mit ihrer etwas weichen, aquarellmäßigen Art ist viel zu sanften Claude-Gellée ähnlichen Landschaftsblättern verwendet worden. Ihr größter Meister, Goya, hat sie allerdings zu ganz anderen Wirkungen benutzt und hat seinen großartigen Karikaturen würdige Hintergründe damit verschafft. In neuerer Zeit lebte sie unter Klingers Hand wieder auf.

Die graphische Auferstehung des Impressionismus hat nun auch eine weitere Art von Aquatinta entstehen heißen, die sogenannte Sandpapieraquatinta. Die in Linien fertiggestellte Platte wird nochmals mit einem gewöhnlichen Ätzgrund überzogen. Darauf legt man Sandpapier, und zieht das Ganze ein paar Mal durch die Presse, wobei der Grund durch die sich eindrückenden Sandkörner durchlöchert wird. Der sich ergebende Aquatintaton ist viel derber und unregelmäßiger als jener der vorher beschriebenen Manieren, also viel mehr nach dem Herzen der Künstler. Er läßt sich auch tiefer ätzen, daher ein wenig polieren und bildet überhaupt eine Mittelstufe zwischen dem Aquatinta- und dem Schab-Ton. Er ist besonders in London gepflegt worden, und Pennell mag als sein berufenster Meister gelten, wenn er ihn auch nicht als erster aufgebracht hat. Einige Nachtstücke, die er in dieser Manier geschaffen, gehören zu dem Schönsten, was die graphische Kunst überhaupt kennt.

Es mag hier nochmals auf die schon besprochene Weichgrundradierung hingewiesen werden, da sie ähnliche Wirkungen hergibt. Wie schon gesagt, ergeben die enggestellten, weichen, verschwommenen, kreideähnlichen Striche der Weichgrundradierung den Ton, in dessen Erzeugung eben Rops ein hervorragender Meister war, nach dem der Münchener Schweizer Dr. Gampert die Kunst in größter Vollendung ausgeübt hat.

Zur richtigen Aquatinta zurückkehrend, muß noch bemerkt werden, daß sie sich als echte Flächenmanier selbstverständlich in den Dienst des Farbendrucks gestellt hat. Ihrem Charakter entspricht es, daß sie besser flotte Aquarelle, die in festumschriebenen Pinselstrichen hingeworfen sind, wiedergibt als feinvertriebene Ölgemälde. Wenn es stimmt, daß die künstlerisch feinsten Farbentiefdrucke, die wir überhaupt besitzen, von Ploos van Amstel, Coutellier, Descourtis, Janinet und Debucourt mittels Aquatinta geschaffen worden sind, so erklärt sich das nicht so sehr durch die Vorzüge der Technik, wie durch die Persönlichkeiten der Genannten, die eben an sich größere Künstler waren als jene, die sich zufällig anderer Manieren für ihre Farbendrucke bedienten. Die berühmten Blätter dieser Meister sind mit 5, 6, ja 7 und 8 Platten hergestellt.

Bei allen Tiefdruck-Farbendrucken besteht die Schwierigkeit, die einzelnen Platten genau übereinander zu registrieren. Man wird sich entsinnen, daß beim Kupferdruck das Papier jedesmal angefeuchtet werden muß. Das mehrmals angefeuchtete und schon mit einer oder zwei Farben bedruckte Papier zieht sich nicht wieder genau so zusammen wie das erste Mal und so entstehen Unregelmäßigkeiten im Druck.

Ehe wir von der Aquatinta scheiden, möge noch hinzugefügt werden, daß man auch viele Versuche gemacht hat, aquatintaähnliche Töne ohne Ätzen zu erzielen. Wenn man die Platte mit Schwefel abreibt, entsteht ein allerdings ganz schwacher Ton. Mancher hat eine runde Feile auf die Platte gelegt und darauf gehämmert. Auch dieser Ton ist schwach und stört durch seine Gebundenheit. Vor 105 Jahren kam ein Stuttgarter Dilettant Namens Keller auf die Idee, Sand auf das blanke Kupfer zu streuen und die

Platte dann durch Stahlwalzen zu ziehen; wirklichen Erfolg erreicht man aber erst mit Hilfe des Grundes und nachheriger Ätzung. Alle anderen Tönungen sind mühsam, schwach und unzuverlässig.

Die letzte der zu erwähnenden Flächenmanieren, die Punktiermanier, ist nur eine Verfeinerung der Kreidemanier.

Wir sahen schon, daß die Künstler mit der Nadel Punkte einsetzten, wo Mattoir und die anderen Werkzeuge den Kreidestrich nicht genügend faksimiliert hatten. Der Schritt zur völligen Durchführung nur mittels Nadelpunkten lag nahe. Die Punkte werden durch den gewöhnlichen Grund gesetzt mit verschieden großen Nadeln und dann geätzt, wobei wenn nötig gedeckt werden kann. Das Karnat wird gewöhnlich trocken mit ganz feinen Punkten in das blanke Kupfer gestochen. Die Punkte stehen überall so dicht, daß sie einen Ton bilden. Die Wirkung des endgültigen Blattes ist außerordentlich weich, um nicht weichlich zu sagen. Diese Stichweise ist auch in der Hand der etwas süßlichen Kunst einer Angelika Kauffmann, eines J. B. Cipriani und ähnlicher Maler groß geworden. Ihr großer Prophet, wenn nicht ihr Erfinder, war Francesco Bartolozzi. Neben und nach ihm hat sie insbesondere in England sich glänzend entfaltet, aber auch in Deutschland gab es hervorragende Vertreter.

Sie erwies sich als sehr geeignet für den Farbendruck und zwar den Einplattendruck, mit „eingemalten“ Platten also. Fast nie ist ein solcher Druck ganz in Farben gedruckt, gewöhnlich nur das Karnat und die zarteren Teile, die übrige Farbe ist nach dem Druck erst mit dem Pinsel auf's Papier gemalt. Miniaturartige, porzellanmäßige Wirkungen sind so mit großer Vollendung erreicht worden. Der besondere Reiz läßt sich nicht leugnen, wenngleich die höhere Kunst hierbei kaum in Frage kommt.

Unkundige sprechen von den Blättern in Punktiermanier der beiden Campagnola, die bereits um das Jahr 1600 arbeiteten. Aber sie arbeiteten gar nicht mit Punkten; ihren Stichel benutzen sie, um ganz kurze Linien zu stechen, die oberflächlich betrachtet wie Punkte aussehen.

Auch der Punzenstich ist nicht der wahre Vorläufer der Punktiermanier, wenngleich er mit wirklichen Punkten arbeitet.

Goldschmiede haben die blanke Platte mit ihrer Punze und Hammer bearbeitet. Im 16. Jahrhundert schufen sie ornamentale Blätter in Umrissen, indem sie Punkt an Punkt einschlugen und so aus enggestellten Punkten Linien schufen. Später wurden die Punkte dicht gesetzt und flächenweise angewendet von Kellertaler (der sie als Zierplatten und Negativ gearbeitet hat, ohne sie eigentlich für den Abdruck zu bestimmen), Strobel und andere und Rembrandts Zeitgenosse, der Goldschmied Janus Lutma, haben noch auf diese zeitraubende Weise, durch eingehämmerte Punzenpunkte, mehrere fein durchmodellierte Bildnisse im 17. Jahrhundert geschaffen.

Die wahre Punktiermanier ist aber ein Ätzverfahren und hat sich, wie geschildert, aus der Kreidemanier entwickelt.

Zum Schluß gedenke ich noch der Monotypien, obwohl sie gar keine richtigen Tiefdrucke sind. Auf der blanken Platte malt der Künstler mit Druckfarbe sein Bild und druckt es dann ab. Jedesmal ist nur ein Druck möglich, daher der Name. Warum in aller Welt dann überhaupt der lächerlich überflüssige Umweg über die Presse? Warum nicht gleich auf den Papierbogen gemalt?

Herkomer und andere haben eine Manier erfunden, diese Monotypien für die Vervielfältigung herzurichten. Ehe das Bild noch trocken ist, wird es mit Graphit oder anderem Staub bestreut, der sich völlig in die Farbe einnistet. Es ist demnach ein Miniaturrelief entstanden und wenn es hart geworden ist, kann eine galvanoplastische Ablagerung davon genommen werden, die natürlich umgekehrt, also vertieft ist. Diese kann dann wie ein Kupferstich gedruckt werden.

Wie alle Verfahren, die dem Künstler „Arbeit ersparen wollen", erweist sich auch dieses als künstlerisch ganz wertlos. Was man zu leicht hat, taugt nichts. Es ist bezeichnend, daß Herkomer vom Aussehen der Drucke verleitet, sie „Spongotypes", also etwa „Schwammographien" nannte. Etwas Schwammiges, Markloses weisen sie auch auf. Man hat das Monotypie-Verfahren weiterhin vielfach zur Herstellung farbiger „Drucke" verwendet.

V

DER FLACHDRUCK

Wenn wir wegen der Anfänge des Hoch= sowohl wie des Tiefdrucks vor Rätseln stehen, auf die eine ganz bestimmte und genaue Antwort zu geben wir nie in der Lage sein werden, so trifft das beim Flachdruck nicht zu. Dieser, schlechthin die Lithographie oder der Steindruck genannt, läßt sich auf einen einzigen Mann zurückführen, über den wir so viel Genaues wissen, wie über wenig andere und wir kennen den Tag, ja selbst die Stunde der Erfindung. Ist es an sich schon seltsam, daß eine Sache von so weltgeschichtlicher Bedeutung die Schöpfung eines einzigen Menschen ist, so ist nicht weniger merkwürdig, daß dieser Mensch seine Erfindung nach vielen Richtungen hin schon bis zur Grenze ihrer Leistungsfähigkeit ausgebaut hat. Senefelder hat im Jahr 1818 sein Lehrbuch veröffentlicht, in diesem und in seinen weiteren Forschungen steht eigentlich bereits alles, was man heute kann. Man hat ihn und seine Anweisungen vergessen und andere haben die Geschichte abermals „entdeckt", — so z. B. Hullmandel um die Mitte des 19. Jahrhunderts das Lithotint=Verfahren, — um ihrerseits in Vergessenheit zu geraten und noch späteren wiederum die Gelegenheit zu geben, alte Techniken auf's Neue, oder wenigstens mit nur kleinen Abweichungen zu erfinden.

Daß Solnhofer Kalkschiefer, auch Marmor und andere Steine sich ätzen (und wie ein Holzstock schneiden) ließen, hat man schon im 16. Jahrhundert, — das Steinschneiden schon im 14. Jahrhundert, — gewußt. Es gibt prachtvolle Ziersteine aus jenen Zeiten, auf denen Bilddarstellungen hochgeätzt stehen, daß sie also aussehen, wie fertiggeschnittene Holzstöcke. Sodann kennt man auch in dieser Weise hochgeätzte Grabsteine.

Was Senefelder in seinem Bestreben, Musiknoten auf billige Weise drucken zu können, zunächst erfand, oder vielmehr wiedererfand, war eben dieses Hochätzen auf Stein, und das hat ungefähr

gleichzeitig mit ihm, in den Jahren 1787/88, auch der geistliche Rat Simon Schmid in München „erfunden". Schmid gab selbst zu, daß er einfach den Anweisungen eines alten Nürnberger Buchs, einer „Kunst= und Werkschule" folgte.

Im Jahr 1797 jedoch erfand im Verlauf zahlreicher Ver= suche Senefelder die Technik, die er „chemischen Druck" nannte und die wir Steindruck oder Flachdruck nennen. Sie beruht auf der chemischen Eigenschaft dieser Steine, insbesondere des Solnhofer Kalkschiefers, sowohl für Fett wie für Wasser empfäng= lich zu sein, das eine aber da abzustoßen, wo sie infolge geeig= neter Behandlung das andere angenommen haben.

Der Stein wird in einer Dicke von etwa 4 cm geschnitten (bei großen Steinen auch dicker) und entweder nur poliert, oder darauf noch mit einem Korn versehen; letzteres wenn man mit Kreide zeichnen will, da Kreide auf einem glatten Stein ebenso= wenig wie auf einem glatten Papier haftet. Das Korn erzielt man, indem man zwei Steine aufeinander legt mit feinem Sand dazwischen, der stets naß gehalten wird, und sie in drehender Bewegung aufeinander reibt.

Auf der so vorbereiteten Oberfläche wird nun mit litho= graphischer Tinte oder mit Kreide, die Unschlitt, Seife und andere Fette enthält, gezeichnet. Dann wird der Stein mit einer schwachen Lösung von Gummiwasser übergossen, die es erzielt, daß die nicht bezeichneten Stellen das Fett abstoßen. Dann wird er schwach geätzt, diese Ätzung bezweckt aber nicht ein Ausfressen der Oberfläche an irgend einer Stelle, sondern löst nur Bestandteile des Steines sowie der Kreide (oder lithographischen Tinte) auf, welch letztere sich nun aus einem im Wasser lös= lichen Alkali zu einer unlöslichen Seife verbinden, während die nicht bezeichneten Teile der Steinoberfläche widerstandsfähig gegen Fett gemacht werden, indem aus dem Kalkkarbonat ein Kalknitrat wurde. Nun wird der Stein gewässert, so daß die nicht bezeichneten Stellen ganz feucht werden. Färbt man einen solchen Stein mittels Tampons oder einer Walze mit fetthaltiger Druckfarbe ein, so bleibt die Farbe nur dort haften, wo ge= zeichnet worden ist, nicht aber dort, wo der Stein mit der Gummi=

lösung und Wasser behandelt worden ist. Man hat also eine Manier des Bilddrucks, die weder das erhöht Stehenlassen des Holzschnitts, noch das vertieft Eingraben des Kupferstichs benötigt, die demnach außerordentlich viel einfacher und schneller arbeitet.

Die ursprüngliche Handpresse des Steindruckers, ebenfalls eine Erfindung Senefelders, ist eine Stangenpresse. Der Stein mit Papier und Schutzschicht wird unter einer dreikantigen, scharf eingesetzten Holzstange hinweggezogen. Die heutigen Dampfsteindruckpressen sind aber, gerade wie jene für den Holzschnitt, Zylinderpressen. Beim Steindruck ist aber vorgesehen, daß der Stein vor jedem Druck erst unter die Wasserwalze, dann unter die Farbwalze läuft, ehe er unter den Druckzylinder kommt. Würden die unbezeichneten Stellen nicht jedesmal neu angefeuchtet, so könnten sie Farbe von der Farbwalze annehmen.

Beim Zeichnen auf dem Stein darf dieser nicht mit der Hand berührt werden, denn schon die Finger können genügend Fett abgeben, um Flecken auf den Stein zu bringen. Jedwede Korrektur ist bei der Kreidezeichnung auf Stein so gut wie ausgeschlossen, denn wenn man etwas wegschabt, so schabt man das Korn an jener Stelle mit fort und kann das gleiche Korn nie wieder erzielen.

Zu den bereits angeführten Vorteilen der Einfachheit und Schnelligkeit des Verfahrens kommt beim Steindruck noch der, daß er dem Künstler den völlig autographen Charakter seiner Arbeit wahrt, ohne von ihm irgend welche besondere technische Fertigkeit zu verlangen. Das Vorbereiten des Steines, das Ätzen und das Drucken selbst erfordern große Sorgfalt und Kenntnisse, aber alles das wird fast ausnahmslos vom Faktor besorgt. Der Künstler hat bei den einfacheren und gewöhnlicheren Verfahren nur mit der Kreide, der Feder, dem Pinsel auf dem Stein, statt auf dem Papier zu zeichnen. Die Höhe einer guten Auflage reicht nicht an die des Hochdrucks heran, übersteigt aber jene des Tiefdrucks.

Die Schwäche des Verfahrens besteht darin, daß der Strich keine Abstufung gestattet. Entweder nimmt der Stein die Farbe

schwarz an von der Walze oder er stößt sie ganz ab. Namentlich beim fortschreitenden Druck verschwinden die Mitteltöne mehr und mehr, — rein theoretisch betrachtet. Alle Verbesserungsversuche sind immer darauf gerichtet gewesen, auch bei der gewöhnlichsten Kreide- und Strichzeichnung eine reiche Abstufung der Töne zu sichern. Um sich hierüber des Näheren zu unterrichten, muß sich der Leser eins der zahllosen Lehrbücher über den Steindruck vornehmen und auch wenn er Aufklärung über die zahlreichen, zum Teil überaus verwickelten Verfahren der Flächenmanieren des Steindrucks haben will. Alles das ist natürlich mehr Sache desjenigen, der sich selbst in der Kunst üben will; dem Laien, der nur das fertige Blatt mit Verständnis betrachten will, ist das Nötige eigentlich schon mitgeteilt, wenn ihm das Grundprinzip aufgedeckt worden ist; nämlich der Antagonismus von Wasser und Fett und die Aufnahmefähigkeit des Steins für beide.

Mit der Feder kann auf dem polierten Stein in Strichen gezeichnet werden; man bedient sich hierzu ganz dünn geschabter Gänsekiele, oder weicher, besonderer Stahlfedern. Man kann in Strichen auch die sogenannte Steingravur ausüben. Der Stein wird hierbei erst mit einem Gummiüberzug versehen und würde nun alle Farbe von der Walze abstoßen. Dann ritzt man die Zeichnung mit der Radiernadel ein; wenn dann mit der Fettwalze übergangen, nehmen die geritzten Striche Fett und Farbe an.

Man kann auf dem Stein in Schabmanier, also gerade wie beim Kupfer, vom Schwarz in's Weiß arbeiten. Menzel hat eine Anzahl der wunderbarsten Steindrucke auf diese Weise, — indem er die Fläche zunächst ganz mit der Fettfarbe bedeckt und dann die Übergänge bis zu den höchsten Lichtern herausschabte, — geschaffen. Der Stein läßt auch die Aquatintamanier, den Lithotint-Ton zu. Hullmandels Manier bestand darin, daß er auf den Stein mit dem Pinsel tuschte und die zartesten Übergänge anbrachte, die in zwei bis drei Drucken völlig in einer schwarzen Sauce untergegangen wären, wenn man wie gewöhnlich gedruckt hätte. Um die Übergänge zu erhalten, überzog er die Zeichnung mit einem feinporigen Ätzgrund und zerlegte



mittels Ätzens durch diesen Grund die Zeichnung in ein System von dicken und dünnen Kegeln, nicht unähnlich der Weise, wie der heutige Autotypienverfertiger seine Flächen durch den Raster zerlegt.

Heute spielt Asphalt eine große Rolle bei den Flächenmanieren im Steindruck.

Für den Laien ist es wichtig, noch etwas vom Steinersatz zu wissen. Der Stein muß eine gehörige Dicke haben, da er sonst in der Presse unter dem starken Druck zerspringt. Infolgedessen sind schon Steine von mäßigem Umfang schwer, große so gut wie gar nicht zu transportieren und das Arbeiten auf dem Stein außerhalb der Druckerei, vor allem in der freien Natur unmöglich. Mit anderen Worten, das unmittelbare Zeichnen vor der Natur war ehedem ausgeschlossen; die endgültige Arbeit auf dem Stein blieb immer eine Kopie der vorher auf Papier geschaffenen Darstellung und ermangelte insoweit der Frische. Um diesem Übel abzuhelfen, bediente man sich des Umdruckpapiers. Dünne Zeichenpapiere wurden mit einem Überzug von Reisstärke-Kleister oder Gouache-Deck-Weiß versehen und dieses getrocknet. Darauf kann man geradeso mit der lithographischen Kreide oder Tinte zeichnen, wie auf Stein und man kann es überall mitnehmen, nur muß man die Oberfläche genau so behutsam schützen, wie die Oberfläche des Steins. Die Körnung für den Kreidestrich ergibt das Papier selbst, da man eben wenn nötig grobkörniges Handpapier verwendet.

Die fertige Papierzeichnung wird auf den präparierten Stein gelegt und durch die Presse gezogen; dann sitzt sie auf dem Stein und kann von diesem gedruckt werden. Etwaige Korrekturen bringt man auf dem Stein selbst an; bei ganz sorgfältiger Behandlung sind aber gar keine erforderlich und es wäre überhaupt nicht möglich, eine Umdruck-Steinzeichnung als solche zu erkennen, wenn nicht das Korn vom Papier sich fast immer verraten wollte.

Daß Zink sich mit lithographischer Kreide behandeln läßt, wenigstens für gröbere Arbeit, wußte man schon lange, neuerdings glaubte man aber im Aluminium einen vollständigen Er-

satz für den Stein erhalten zu haben. Zink- sowie Aluminiumplatten sind dünne Schichten, und besonders das letztere ist wegen seiner Leichtigkeit gut transportabel. Ganz dieselben guten Dienste wie der Stein verrichtet das Aluminium aber nicht. Eine gewisse Sprödigkeit haftet den Drucken von der Aluminiumplatte, den sogenannten Algraphien stets an; es ist, als ob sie die Farbe nicht in einer wirklich reichen, saftigen Tonalität abgeben könnten.

Keine Bilderdrucktechnik hat sich so willig und vielfach in den Dienst der Farbe gestellt, wie der Flachdruck. Es ist ein Kinderspiel, ganz flache, glatte Töne vom Stein zu drucken. Durch Übereinanderdrucken zarter, lasierender Töne, mit Inanspruchnahme vieler Neutralen, kann man leicht ein farbiges Bild aufbauen. Die Steindrucker, sich selbst überlassen, haben sich auf die Faksimilierung von Ölgemälden gestürzt, haben dabei dem Farbensteindruck das eigene Leben ertötet, und sich damit begnügt „Öldrucke" zu erzeugen. Die Technik selbst hat sie dazu verleitet. Wenn man die lasierenden Töne übereinander druckt, entsteht ungewollt aber unausbleiblich ein speckiger, ölfirnisartiger Glanz; das hat dazu verlockt, gefirniste, glatte Ölgemälde nachahmen zu wollen. Was man sicher erreichen kann, erstrebt man gern.

Künstlerische Farbensteindrucke dagegen weisen nur zwei oder drei Platten auf; die Färbung ist von allem Anfang so angelegt, daß nur wenige Male übereinander gedruckt wird, damit eben der störende Glanz vermieden werde. Das Werk muß vom Künstler bereits mit Rücksicht auf die Möglichkeiten, die der Steindruck bietet, erdacht und geschaffen worden sein; wer mit der Vorstellung eines Ölgemäldes oder eines Aquarells an die Aufgabe tritt, wird nie ein Kunstwerk zustande bringen, wird höchstens dem Steindrucker eine Gelegenheit bieten, seine Geschicklichkeit und seine Künsteleien zu zeigen.

Der eine Umstand, der zunächst als einer der großen Vorteile des Steindrucks gelten mochte, nämlich daß er vom Künstler nichts besonderes verlangte, ist ihm bald zum Verderben geworden. Der gebräuchlichsten Technik, der Kreidelithographie, fehlte es am eigenen Interesse. Wenn solche Genies wie Daumier und Gavarni, — um nur zwei Meister zu nennen, — sich der

Technik bedienten, waren freilich prächtige Werke zu erwarten. Aber auch bei ihnen muß man nicht übersehen, daß sie aus dem Steindruck als solchem nichts herausholten. Hätte Daumier heute gelebt, so hätte er seine Komposition einfach mit gewöhnlicher Kreide auf Papier gezeichnet, der Chemigraph hätte sie vervielfältigt und der ganze Daumier wäre, — völlig ohne den Steindruck, — das geblieben was er ist, gerade so wie der ganze Oberländer, oder Thöny, oder Kirchner das sind, was sie sind, ohne je eine eigentliche Drucktechnik ausgeübt zu haben. Sobald aber die Daumiers, Gavarnis und gleichbedeutenden Meister ausblieben, stand es schlimm um den Steindruck. „Jeder, der mit der Kreide zeichnen kann, kann lithographieren." Diese Wahrheit ist dem Steindruck zum Verhängnis geworden. Jeder, der mit Kreide zeichnen konnte, hat lithographiert; auch alle die, die nicht gut zeichnen konnten; auch alle die, die nur „Lithographen" und nicht eigentliche Künstler waren. Dadurch wurden wir mit einer Flut minderwertiger Lithographien überschwemmt, und das Verfahren büßte sein Ansehen völlig ein. Erst seit den neunziger Jahren des vorigen Jahrhunderts haben es wirkliche Künstler wieder großzügig angefaßt. Und sie haben auch neue Schwierigkeiten bemeistert, haben dem Flachdruck neue Wirkungen abgewonnen. Nur das, was nicht jeder ohne weiteres kann, führt zu erheblichen Leistungen.

VI

Zwei Dinge muß schon der Laie, — wieviel mehr der Sammler, — bemeistern, wenn er aus der Beschäftigung mit der Graphik den richtigen Nutzen ziehen will. Er muß die äußeren und die inneren Eigentümlichkeiten der Schwarzweißblätter wirklich erfassen.

Zum Erkennen der äußeren Merkmale habe ich die Anleitung soeben geboten, indem ich die Erläuterungen über die Entstehungsweise der Blätter gab. Diese Merkmale mögen nochmals knapp aneinandergereiht werden.

Zeigt das Blatt ringsherum eine Einpressung, den sogenannten Plattenrand, so ist es ein Tiefdruck. Steindrucke weisen manch-

mal etwas ähnliches auf; die Einpressung ist aber nur ganz seicht und man kann sie oft nur erkennen, wenn man das Blatt schräg gegen das Licht hält; dann sieht man, wie weit der Stein das Papier glatt und glänzig gepreßt, sozusagen satiniert hat. Gewöhnlich sieht man auf Steindrucken nichts von einem Plattenrand, nie eine Spur davon auf einem Hochdruck (Holzschnitt). Unterscheiden sich beide hierdurch vom Tiefdruck, so unterscheiden sie sich von einander in dem, daß der Steindruck glänzig, speckig im Papier und meist etwas grau und fettig in der Farbe ist, während der Holzschnitt trocken, ungeglättet im Papier und meist tiefschwarz in der Färbung ist.

Ist jedoch der Rand des Blattes verschnitten, so fällt das Merkmal des „Plattenrandes" fort. Ein zweites ist, daß beim Tiefdruck die Linien erhaben auf dem Papier stehen, — große, starke Linien lassen sich mit dem Finger als erhaben fühlen, — beim Steindruck liegen sie flach auf und fühlen sich fettig an, beim Holzschnitt sind sie auch nicht erhaben, ja eigentlich in das Papier eingedrückt. Kann man einem Holzschnitt auf die Rückseite sehen, so wird man erkennen, — besonders bei alten, auf schwach geleimtem Papier gedruckten, — daß einzelstehende starke Linien, z. B. die Einfassungslinien durch das Papier gedrückt sind. Das kann nur beim Hochdruck eintreffen.

Aber auch diese Merkmale können einem im Stich lassen, wenn die Blätter schlecht erhalten, einst zerknittert oder gefaltet und daraufhin restauriert und gepresst worden sind.

Das einzige einigermaßen sichere Mittel, um ein beliebiges Blatt auf den ersten Blick für das zu erkennen was es ist, ist eine gute Kenntnis der verschiedenen Techniken. Wenn man alles das weiß, was in den vorhergehenden Kapiteln steht, dann fragt man sich bei jedem neuen Blatt, wie sieht es aus. Sieht die Linie aus, als ob sie mit dem Stichel gestochen, mit der Nadel radiert, mit der Feder oder dem Graphit gezeichnet und nachher mit dem Messer geschnitten worden ist? In 99 Fällen von 100 wird man garnicht oder nicht lange im Zweifel bleiben; und schließlich trifft nirgends so wie hier der Satz zu, daß man durch Übung zum Meister, und zwar ziemlich schnell, wird.

Die Linie des Stichels läuft an beiden Enden spitz zu, wo das Werkzeug einsetzt und wo es wieder die Kupferplatte verläßt; sie schwillt also an und ab. Überdies ist sie von großer Regelmäßigkeit und wird bedächtig geführt, weil das Stechen mühsam ist und einen Kraftaufwand erfordert. Daher weisen auch die Stiche meist regelrechte Anordnung von Lagen und Kreuzlagen auf. Endlich schneidet der Stichel eine glattrandige Linie. Die Linie der Radiernadel dagegen ist schon für das bloße Auge nicht scharf und glattrandig, vielweniger noch, wenn man sie durch die Lupe betrachtet. Sodann ist ihre Führung ganz anders. Der Radierer hat keinen Widerstand zu überwinden, er läßt die Nadel keck und frei auf der Platte, in zittrigem und ungezwungenem Zickzack, wenn er so will, herumirren. Die einzelne Linie bleibt gleich breit in ihrer ganzen Länge, sie läuft nicht spitz an und aus. Daß manche Radierer sich in der Führung der Linie an die strenge Regelmäßigkeit der Stecher hielten, daß Bosse sich den Scherz erlaubte, die Enden seiner radierten Linien mit dem Stichel spitz auszuführen, mag hier als Ausnahme erwähnt werden, soll uns aber nicht weiter stören. Die Linie der kalten Nadel ist zwar etwas gebunden, da der Radierer hier schon einen Druck ausüben muß, immerhin hat sie noch große Leichtigkeit, Freiheit und Schwung gegenüber der Stichellinie. Sie schwillt auch nicht an und ist durchschnittlich viel zarter als die Stichellinie. Überdies ist sie ja in neun zehntel aller Fälle an der sammetartigen, plötzlich im Blatt auftauchenden Schwärze des „Grates“ erkennbar. Hat man einen ganz tadellosen Druck vor sich, so erkennt man in oder neben dem „Grat“ (der „Barbe“) einen haarfeinen, weißen Strich. Das ist die Stelle, wo der Kamm des Grates, von dem der Drucker beim Schwärzen, ob er es wollte oder nicht, die Farbe weggewischt hat, sich in's Papier eingedrückt hat.

Der Strich des Steindrucks, abgesehen von dem Kreidestrich, der ja ohnehin erkenntlich ist, ist einfach der Strich der Feder mit allen den Eigenheiten, den die Feder auf dem Papier selbst hat. Im übrigen wiederhole ich, daß die Steindruckfarbe sich immer durch etwas Fettiges verrät.

Der Strich des Holzschnittes steht zwischen dem Kupferstich und der Radierung. Gezeichnet wird mit mindestens so viel Freiheit, wie der Radiernadel innewohnt, geschnitten mit eigentlich mehr Gebundenheit als den Stichel regiert. In den alten Holzschnitten tritt die Linie derb und breit auf; alte Holzschnitte verraten sich meist schon durch die Sprünge und Lücken in den freistehenden (vor allem in den Umriß=) Linien; viele Drucke durch die weißen Wurmlöcher in den Linien. Der Strich des neueren Holzschnitts, des sogenannten Faksimileschnitts, in dem der Holzschneider die bereits mit Vorbedacht auf ihm gezogene Federlinie faksimiliert, läßt sich eher fühlen als beschreiben. Er ist freier als der Kupferstichstrich und gebundener als die reine Federzeichnung.

Das Schrotblatt ist, dank seiner weißen Punkte und Muster nebst seiner primitiv=unbeholfenen Zeichnung, nicht zu verkennen. Der Weißlinienholzschnitt oder sogenannte Holz=Tonstich verrät sich durch das Kreuzen der weißen Linien.

Noch einiges ist über die verschiedenen Nebenmanieren des Tiefdrucks zu sagen. Punzenstich und Punktiermanier unterscheiden sich darin, daß bei ersterem die Punkte unter der Lupe rund, bei letzterer nicht rund erscheinen. Mit der Punze wurden in der Hauptsache nur ornamentale Blätter geschaffen; eine so feine Modellierung wie in der Punktiermanier ist fast nie erstrebt und auch von der Ausnahme, dem feinfühligsten Punzenstecher Jan Lutma, eigentlich nicht erreicht worden.

Der Pfad der Roulette, des Zähnchenrades auf einer Platte, läßt sich leicht erkennen mit der Lupe. Verwechseln könnte man ihn nur mit dem des Wiegemessers. Dieses ist aber immer einreihig, jene fast immer zwei= oder mehrreihig.

Kreidemanier und Pastellmanier sind sofort erkenntlich durch den Hinweis, den ihre Benennungen bieten. Der Tiefdruckkreidestrich ist trocken gegenüber dem glatt=fettigen des Steindrucks, auch sitzt er erhöht auf dem Papier. Der Strich der Weichgrundradierung ist körnig gegenüber dem glatt=pastosen der Hartgrundradierung; er nähert sich manchmal dem Kreidestrich. In der Fläche angewendet spürt man das Körnige des

Weichgrunds immer noch, er ist dann nie so rein und klar, wie die Fläche der Schabkunst oder Aquatinta.

Die Schabkunstfläche ist tief, saftig, und bietet die zartesten Tonabstufungen in unmerklichen Übergängen. Aquatinta gibt es immer nur in einigen wenigen Abstufungen, die sich hart von einander abgrenzen, ohne jedwede Übergänge. Der Aquatintaton ist flach und schal, der Schabkunstton tief und voll. Betrachtet man eine halbhelle Stelle eines Schabkunstblattes durch die Lupe, so sieht man lauter Miniatur-Kreuzchen; der Aquatintaton, ebenso gesehen, sieht aus wie ein feinstes Netz aus lauter kreisrunden Maschen. Bei der Krakelüre-Aquatinta sieht man die „Sprünge" im Grund, wie etwa die Sprünge in einem Glasur-Überzug. Die Sandpapier-Aquatinta ist ein Zwischending, viel tiefer wie die gewöhnliche Aquatinta, nicht so saftig und voll und namentlich unreiner, nicht so sammetig gleichartig wie die Schabkunst. Fast alle Sandpapier-Aquatintablätter verraten sich durch das Sandpapierkorn und unterscheiden sich durch Schabarbeit von gewöhnlicher Aquatinta.

Schwierig sind die ganz seichten Flächentöne zu bestimmen, die mittels Schwefelabreiben, oder Bepinselung mit Säure erreicht worden sind, weil sie nicht ohne weiteres von dem Ton zu unterscheiden sind, den der Drucker durch geeignetes Wischen und „Retroussage" auf der Platte hat stehen lassen. Das sind aber Finessen, die einem erst ganz spät Schwierigkeiten machen, die man auch manchmal gar nicht vom bloßen Anschauen eines einzelnen Drucks mit absoluter Sicherheit lösen kann.

* * *

Viel wichtiger noch als das Erkennen der äußeren Merkmale der verschiedenen Kunstdrucke ist das Erkennen der inneren Eigenart der graphischen Kunst überhaupt.

Schon am Beginn spielte ich darauf an, daß die Masse der Laien, wenn sie von „Kunst" reden, zunächst überhaupt nur an die Malerei denken. Wenn sie dann an die graphische Kunst herantreten, so tun sie es vom Standpunkt der ästhetischen Gesetze aus, die sie bei der Ölmalerei gelernt haben, und das ist ein großer Fehler. Das Schwarz-Weiß hat seine eigenen Gesetze,

seine eigene Ästhetik und man kommt ihm nur bei, wenn man sich auf diese zu stützen bereit ist. Eine oberflächliche Kunstbetrachtung reiht die Graphik in die Kunstgeschichte als eine Art Nebenzweig der Malerei ein. Sie ist aber mindestens so unabhängig von der Malerei, wie es Plastik und Baukunst sind. Es gibt ein großes Gebiet des Schwarz-Weiß, nämlich die reproduktive Graphik, die immer am Gängelbande der Malerei geführt wurde. Aber auf diesen Bruchteil der graphischen Kunst kommt es nicht an. Man kann mit wenig Ausnahmen alle die Reproduktionsgraphiker aus der Geschichte der Schwarzweißkunst streichen, und sie wird kaum darunter leiden. Als Gegengewicht möge auch angeführt werden, daß einige berühmte Künstler, z. B. Dürer, Ruisdael, Claude Gelée, weit Größeres auf dem Feld der Graphik wie auf dem Felde der Malerei geleistet haben, und es mag noch dahingestellt bleiben, ob nicht auch Rembrandt van Rijns radierte Kunst zum mindesten als gleichwertig neben seine gemalte zu stellen ist.

Eigentlich müssen wir uns zuvorderst einig werden über die Frage aller Fragen: was ist Kunst überhaupt? Ungemein richtig ist die Antwort: die Kunst ist eben das, wozu sie der Künstler macht! Diese Antwort ist aber nicht minder billig als richtig: mit ihr kommen wir nicht weit. Sie birgt einen Trugschluß für jene Geister, die nun mit Jubel verkünden möchten, daß man sie durch nichts binden dürfe. Aber die große Kunst ist stets gebunden gewesen; je größer, je gebundener. Das was sie bindet sind zwei Dinge, die Hindernisse, die von der Technik gestellt werden und der Zwang, sich ein erreichbares Ziel stecken zu müssen. Stilbildend ist es, aus der Not der Hindernisse eine Tugend zu machen und das Ziel so hoch zu stecken, wie es eben noch erreichbar ist.

Der Laie, und auch der schon weit gebildete, nimmt sich immer noch zwei Lasten auf den Weg, wenn er zur Erkenntnis und zum Genuß der bildenden Kunst schreiten will, die ihn völlig lähmen und es ihm unmöglich machen, ihr aufrecht in das Antlitz zu blicken. Die muß er erst von sich werfen lernen. Er meint, die Kunst müsse ein Abbild der Natur sein, und die Kunst müsse „schön" sein.





Der ganz grobe Laie freut sich am meisten über die Täuschung. Wenn er im Musée Wiertz durch das Guckloch schaut und wenigstens im ersten Augenblick meint, er habe eine lebende nackte Frau im Bett lesend überrascht, so ist er überzeugt, nachdem er festgestellt, daß es sich um ein gemaltes Bild handelt, er stehe vor dem größten Meisterwerk der Welt. Aber auch der viel gebildetere Laie, der über die Reize des Panoptikums spottet, kann sich so furchtbar schwer von dem Bestreben frei machen, in erster Linie immer noch das Bild mit der Natur zu vergleichen. Sein Qualitätsmesser bleibt immer doch, gibt es die Natur gut wieder. Der krasseste Fall beleuchtet was ich meine. Nur ganz wenige Menschen können sich an einem Bildnis erfreuen, — und wenn es ein Meisterwerk wie Whistlers Bildnis seiner Mutter wäre, — sobald sie einmal in der Lage waren festzustellen, daß es nicht ähnlich sei.

Die erste Aufgabe, die sich jeder vornehmen muß, wenn er beabsichtigt, ein wirkliches Verhältnis zur bildenden Kunst zu erhalten, ist dieses Vergleichen des Kunstwerks mit der Natur, ob nun auch alles stimmt, aufzugeben oder doch möglichst in den Hintergrund zu drücken.

Nach dem Schlag der ersten Verblüffung läßt sich auch mein obiger Freund nicht täuschen und weiß, daß es sich um Leinwand und Ölfarbe, nicht um eine lebende Frau handelt. Die wirkliche Täuschung ist ein unerreichbares Ziel. Damit ist alles gesagt. Eine Kunst kann sich ebenso wenig wie anderes menschliches Streben aufbauen auf der Jagd nach etwas Unerreichbarem. Die Natur nachzuahmen ist somit zweifellos nicht die eigentliche Aufgabe der Kunst, höchstens eine Nebenerscheinung in der Kunst. Das Wichtige in der Kunst ist überhaupt nicht das Objektive, sondern das Subjektive. Statt in dem Kunstwerk die Natur suchen zu wollen, muß der, der sie genießen will, sich daran gewöhnen nur den Künstler finden zu wollen! Kunst ist ein Stück Natur durch das Temperament eines einzelnen Menschen gesehen. Diese Formel deckt, was den Laien anbelangt, alle Schulen und sämtliche „ismen“. Der Künstler ahmt nicht nach, sondern er deutet, legt aus. Die Natur

ist ihm nur ein Gegenstand, an dem er sein Gefühlsleben offenbart, gerade wie Musiker auf ihrem Instrument eigentlich vielmehr sich selbst vorführen, wenn der eine die Melodie heldenhaft, großzügig, der andere dieselbe Melodie mehr elegisch-schwärmerisch vorträgt. Die Kunst hat uns nur die eine Freude, die Vertiefung in die menschliche Natur zu bieten. Wollen wir uns an der äußeren Welt, an der Natur selbst erfreuen, so gibt es keinen Vermittler; — wir müssen sie dann mit unseren eigenen Augen, nicht durch die eines anderen anschauen.

Und nun das „Schön". Der Laie steht sich selbst immer im Weg, indem er sich seinen Begriff des „Schönen" aus dem Leben, von der Natur mitbringt und nicht einsehen will, daß „Schön" in der Natur und in der Kunst zwei ganz verschiedene, ja in vielem entgegengesetzte Begriffe sind. Zu dem „Schön" in der Natur gehört Abwechslung und Überraschung. Die gleichmäßige sandige Heide, die einförmige Ebene überhaupt, empfinden wir nicht als schön und wir atmen auf, saugen mit trunkenem Auge ein, sobald wir in die abwechslungsreiche, überraschende Alpennatur kommen. Das „Schön" in der Kunst ist gerade entgegengesetzt hierzu. Es läßt sich von vielen Gesichtspunkten aus erläutern, die zu zahlreichen, teilweise sich widerstrebenden Umschreibungen führen. Feststehend ist nur eins, daß der Begriff des „Schönen" in der Kunst zum größten Teil auf der Gewöhnung beruht! Wir finden das „Schön", was wir kennen; je schöner, je besser wir es kennen. So erklärt sich das Geheimnis, daß die Welt bei jeder neuen Kunstrichtung, ob die Geschichte sie nachträglich anerkannt oder verworfen hat, zuerst in Zeter- und Mordgeschrei ausbricht; sie war ihr anfangs eben ungewohnt und daher häßlich. Man erlebt es an sich selbst jeden Tag. Ich möchte beileibe nicht erklären, daß ich die Hervorbringsel der Expressionisten für schön erkläre. Aber jetzt, wo sie glücklicherweise im Verschwinden begriffen sind, beurteilt man sie ganz anders als zuerst. Man hat eben widerwillig so viel davon sehen und an sich erfahren müssen, daß die Gewohnheit das Kunsturteil ins Schlepptau nimmt.

Wenn also das „Schön" in Kunst und Natur so verschieden ist, so kann es nicht nützlich sein, den Maßstab des einen bei

dem anderen anzuwenden. Wenn vor mehr als achtzig Jahren v. Quandt über ein Werk Rembrandts die Nase rümpfte, so beging er den groben Fehler, sich an zerlumpten Kleidern und unedlen Gesichtszügen zu stoßen, die in der Natur wohl häßlich genug waren; darüber kam er gar nicht dazu, die künstlerischen Schönheiten der Farbe und des Vortrags, die der große Meister in das Werk gebannt hatte, überhaupt zu ahnen!

Das müssen wir und wollen wir vermeiden.

Wenden wir uns nun zum Schwarz-Weiß, so ist eins ganz sicher, — das Vergleichen mit der Natur muß ganz aufhören in dem Sinn, wie mein Laie oben es angestellt hatte. Die Farbe konnte allenfalls noch auf den ersten Blick ihn täuschen. Hätte Wiertz das nackte Weib nur schwarz auf weiß gezeichnet, auch mein naiver Laie hätte sich nicht eine Sekunde lang irreführen lassen. Die Naturähnlichkeit, soweit sie überhaupt möglich ist, ist unlöslich mit der Farbe verbunden. Der Graphik ist nicht einmal jene viel schwächer wirkende Naturähnlichkeit möglich, die in dem Dreidimensionalen der Freiplastik liegt!

Es ist klar, das Nachahmen der Natur ist nicht Endziel der Graphik. Sie wendet sich im Gegenteil soweit als möglich von ihr ab, indem sie in ihrer höchsten Durchbildung auch auf die Fläche verzichtet. Alle Natur bietet sich unserem Auge flächenmäßig dar: außer der Fläche kennt sie höchstens die Umgrenzung, die aber auch nicht eine wahre Linie ist. Die höchste Schwarz-Weißkunst stützt sich aber nur auf die Linie: sie ist also ganz und gar Konvention. Die Linie kann nie die Natur nachahmen, sie kann sie nur suggerieren. Sie ist umso großartiger, je mehr sie sich auf diese Kraft der Suggestion stützt. Das Schaffen des Graphikers beruht darin, die Natur, die nur Flächen vorweist, in eine Sprache der Linie umzusetzen. Jedes Wort dieser Sprache muß er selbst erfinden: die Natur schreibt ihm keines vor. Und wie die Größe des Dichters, des Redners darin liegt, seine Worte genial zu wählen, zu verbinden, vor allem mit ihnen Haus zu halten, so daß er mit wenigen eindringlich mitteilt, was Stümper mit tausenden uns nicht überzeugend beibringen können, so ist es die Größe des Graphikers, seine Worte, seine Linien also, ge-

wählt vorzuführen und solche von möglichst erstaunlicher Andeutungskraft auszusuchen.

Seine Kunst liegt im Schaffen der Linie: nur auf die haben wir zu achten. Es stehen ihm so viele Möglichkeiten offen. Er kann ihr monumentale Größe und hohen Schwung, er kann ihr rein dekorative Qualitäten, er mag ihr vor allem die unglaublichste Andeutungskraft verleihen. So hat schon Hirschvogel, haben Callot und Whistler mit unscheinbaren Häkchen und millimeterlangen Strichelchen meilenweites Gelände anzudeuten vermocht mit einer Überzeugungskraft, die der eifrigste Maler mit all seinen Farben nicht so gut erreicht. Und dieser kann sich doch mehr oder minder an das halten, was sein Auge sieht, während der Graphiker keine einzige von den Linien, die er zeichnet vor sich gesehen hat. Sein Schöpfungsakt ist ungleich geistiger und höher als jener des Malers und Bildhauers! Er muß aber auch erkennen, daß in der Pflege und Durchbildung dieser Linie sein einziges Heil liegt. Das Papierweiß in einem Werk der Graphik ist wichtiger als das, was schwarz ist! Wenn der Graphiker seine Linie so häuft, so dicht und zart nimmt, so zahllose Linien zeichnet, daß sie im Ton untergehen, so begibt er sich auf Abwege. Im Durchbilden des Tones ist ihm jeder Maler mit seinen im Dienst der Fläche stehenden Pinseln über; und zudem verfügt er noch über die Farbe, die dem Ton erst das wahre Leben gibt. Es kann nicht des Graphikers Aufgabe sein, das zu pflegen, was ein anderer so viel leichter und besser kann. Die Linie aber ist sein alleiniger Eigenbesitz: unter allen Künstlern ist er es allein, dem sie zur Verfügung steht. Das aus- und durchzubilden, was man allein kann, damit etwas zu bieten, woran mit anderen Mitteln niemand heranzureichen vermag, — das ist reiner Stil.

Die Linie der Kreide ist nur ein poröser, formloser Strich. Die Linie des Stichels besitzt einen meretrizischen Glanz und schwillt an und ab. Auch die Graphitlinie lenkt ab durch ihren Glanz und ist immer ungleichmäßig, je nach dem ausgeübten Druck der Hand, worin ihr die Linie der Feder entspricht. Die einzige, wirkliche, echte, gleichmäßige Linie ist die radierte. Fein gezogen, mit oder ohne nachmalige Ätzung, besitzt sie un-

nachahmliche Grazie, unübertrefflichen Schwung. Breit geätzt erhält sie den Charakter einer monumentalen Größe, einer ernsten Wucht, an die nichts anderes heranreicht. Die radierte Linie ist die Linie par excellence und die Radierung ist das Ideal der Schwarzweißkunst.

Was sich alles mit diesem Mittel erreichen läßt ist schier unbegreiflich. Man lege nur die eherne Macht von Dürers „Kanone" neben den graziösen Schwung eines Bildnisses von Helleu, die blendende Gratwirkung eines „Sonnenunterganges in Irland" von Haden neben die prickelnde, subtile Andeutungskraft eines Whistler'schen Venezianerblattes, die wunderbare Helldunkelwirkung der Linie in Rembrandts „Hundertguldenblatt" neben die feuchtwarme, malerische Stimmung von Claude Gelées „Le bouvier" und man wird nicht aus dem Staunen herauskommen, was und wie vielerlei Herrlichkeiten mit dieser unscheinbaren Nadel, mit dem Stückchen Kupfer und den paar Tropfen Ätzwasser zu bezwingen sind! Das sind nur ein paar Meister. Sie, nebst hundert anderen haben jeder ihre ausgesprochene Handschrift, wenngleich alle sich nur derselben dürftigen Mittel bedienen, so daß wir alle ihre Werke sofort als die ihren erkennen, sie nie mit jenen eines anderen Meisters verwechseln werden.

An der Radierung als der stilvollsten und höchststehenden graphischen Kunst werden meines Erachtens dem Sammler seine schönsten Freuden erblühen.

Auf der höchsten Höhe zu wandeln ist ein nicht zu steigernder Genuß, aber auch auf dem freundlicheren Hügelgeiände und selbst im heiteren Tal ist es schön. Man brauchte die minderen Reize nicht zu verschmähen, bloß weil man die hehrsten richtig erkannt hat. Neben Dürers „Kanone" ist, das muß ich mir schon gestehen, Burkes „Aglaja" nach der Angelika Kauffmann eigentlich eine Blasphemie. Aber ich halte sie ja nicht immer nebeneinander, und wenn ich es tue, brauche ich mich den Reizen des letzteren Blattes nicht zu verschließen.

Nicht nur den vielerlei anderen Arten der Strich-Graphik spreche ich große Schönheiten zu, auch an den meisten Flächemanieren genieße ich sie. Allerdings nicht an solchen, wie dem

neueren Holz-Ton-Stich. Er borgt sich das Material und Handwerk von einem ganz fremden Verfahren, er sticht die Linien weiß statt schwarz. Die Wirkung der gestochenen Linie ist unzertrennlich mit ihrer Körperlichkeit verbunden; eine Linie, die auf der Leere beruht, kann keine Wirkung haben. Er aber trachtet und strebt nach der naturähnlichen Tonalität, nach der Fläche also, mit dem ungeeigneten Mittel der Linie. Selbst mit Hilfe der Farbe käme er auf dem eingeschlagenen Pfad nicht weit. Von einer auf solchen Ungereimtheiten ruhenden „Kunst" will ich nichts wissen. Es ist vielsagend, daß sie in ihren letzten Offenbarungen von der Photomechanik, von dem Rasterdruck (Autotypie) einfach weggeblasen wurde!

Aber die Schabkunst ist eine wirkliche und vorzügliche Kunst. Sie fußt auf einer neuen Technik und hat sich eigene Ziele gesteckt, die nur sie und keine andere erreichen kann.

Das ist es, worauf es ankommt bei der Beurteilung jeder Kunstgattung sowohl, wie der einzelnen Erzeugnisse dieser Kunstgattung.

Fußt sie auf der sinngemäßen Ausübung einer besonderen Technik und hat sie sich ein eigenes Ziel gesteckt, wodurch sie etwas zu bieten hat, was man nur bei ihr zu finden vermag? Je sinngemäßer das Einzelwerk diese Technik angewendet aufweist, und je näher es dem höchstgesteckten Ziel kommt, desto begehrenswerter ist es.

Der einzige Stützpunkt, an dem wir den Hebel unseres Argumentes ansetzen können, wenn wir einen festen Begriff des Schönen in der Kunst aus dem Dunkel der Spekulation herausheben wollen, ist das Handwerkszeug. Die Idee, der gedankliche Inhalt, das Geistige und das Gemüt sind schwankende Faktoren, die die Färbung abgeben und die von der Zeitstimmung abhängen: die Form aber wird dem Kunstwerk vom Handwerkszeug verliehen, und so hat es auch nie eine vollgültige, der Kritik der Nachwelt standhaltende Kunst gegeben, noch wird es je eine geben, die die Technik mißachtet.

VII

Wie wird man überhaupt zum Sammler?

Die ersten Anregungen erhält man vielleicht von einem Freund, der selbst sammelt, öfters wohl noch auf Ausstellungen, am öftesten möchte ich glauben durch den Besuch der Kupferstichkabinette.

Dieser letztere wird für den Sammler zeitlebens überaus wichtig bleiben, nicht nur für den Anfang, denn er holt sich da weit über die Anregung hinaus seine Kenntnisse. Jedem empfehle ich, den Anschluß an die Fachleute eines Kupferstichkabinetts zu suchen. Er wird dort, so weit meine Erfahrung reicht, überaus entgegenkommend aufgenommen werden. Der museale Fachmann, wenn ich ihn nach mir selbst beurteilen darf, freut sich über nichts mehr als über einen Menschen, der seine Interessen teilt und dem er mit Rat und Tat zur Seite stehen kann. Der private Sammler braucht sich auch nie zu scheuen, diese Hilfe bei Versteigerungen und sonstwie in Anspruch zu nehmen. Sie wird gern gegeben, und sollte ihn das Gefühl bedrücken, daß ihm dadurch Verpflichtungen auferlegt worden sind, so kann er sich jederzeit leicht davon befreien, indem er der betreffenden Kupferstichsammlung eine Zuwendung macht.

Die Hauptkupferstichkabinette in deutschen Landen sind wohl Wien, Berlin, Dresden, München, Stuttgart und Frankfurt a./M.; in zweiter Linie kämen noch Hamburg, Breslau, Bremen, Essen, Leipzig und einige andere zu stehen.

Wien ist eben in der Umwälzung begriffen. Die beiden riesigen Sammlungen aus der ehemaligen Albertina und der Hofbibliothek werden verschmolzen und in den einst so unvergleichlich herrlich ausgestatteten Räumen des erzherzoglichen Palastes untergebracht, die an die Räumlichkeiten der ehemaligen Albertina stoßen. Ehe das alles neugesichtet und geordnet, neu aufgestellt ist und die Doubletten ausgeschieden sein werden, müssen Jahre vergehen.

Berlin hat einen ungeheuren Schatz und die modernsten Einrichtungen, namentlich für die neuere Abteilung, seit sie diese, — ohne die Originalzeichnungen, — vor einigen Jahren von der Nationalgalerie übernommen hat. Die Benutzung wird großzügig ermöglicht, aber leider ist das Kabinett im Bau selbst so unglücklich abgelegen untergebracht, daß der Durchschnittsbesucher lang ermüdet ist, ehe er bis zu ihm durchgedrungen ist.

München ist während des Krieges in weitläufige, neue Räume, aus der neuen in die alte Pinakothek gewandert. Für die Verwaltung stehen alle neuesten Errungenschaften zur Verfügung. Wenn man dort arbeitet, ist man allerdings oft erstaunt, wie viele empfindliche Lücken die immerhin alte Sammlung noch aufweist. Aber in neuester Zeit scheinen große Mittel flüssig gemacht worden zu sein, und der Zuwachs ist beträchtlich. Man hört, daß der Besucher jedes Blatt, das er sehen möchte, selbst im Katalog aufsuchen muß; ferner, daß ein Vergleichen von Zeichnungen mit Drucken usw. nicht gestattet wird. Wenn diese Meldungen wirklich zutreffen, so bedeuten sie eine bedauerliche und ungerechtfertigte Erschwerung des Besuchs.

Am idealsten ist in dieser Beziehung jedenfalls Dresden. Dort braucht der Besucher von der Straße weg nur auf einem Zettel zu notieren, was er sehen will und er bekommt es ohne weiteres an einem Tisch vorgelegt. Fehlen ihm die Namen, so ist der stets anwesende wissenschaftliche Beamte sofort bereit, Auskunft zu erteilen. Während der dreißig Jahre, die ich an diesem Kabinett tätig gewesen bin, war es jederzeit das Bestreben der Leitung, sich in den Dienst der Besucher zu stellen, es ihnen möglichst angenehm zu gestalten und sie herbei zu locken. An manchem, der sich nur zufällig zu uns verirrt hatte, ist es mir selbst gelungen, durch Hinzutreten und Einführen einen langjährigen Stammgast zu gewinnen. Dresden hat noch den Vorzug, wie Wien ein zweites, sehr großes, dem Publikum zugängliches Kupferstich-Kabinett zu besitzen in der Sammlung, die weil. S. M. Friedrich August II. vor fast 100 Jahren geschaffen hat und die sich heut als Besitz des Prinzen Johann Georg auf der Brühl'schen Terrasse befindet.

Meine Überzeugung ist es, daß der Besitz zu einer viel größeren Intimität und Liebe führt, als der einfache Museums=besuch, und daher habe ich auch stets versucht, letzteren als An=regung zu ersterem zu verwerten. Aus der Bekanntschaft mit der Graphik entwickelt sich das Interesse dafür und aus diesem entfaltet sich die Liebe. Zweifellos kann man diese Liebe am leichtesten für die neuere Kunst erwecken, denn mit ihr steht der Betrachter auf einem gemeinsamen Kulturboden. Um Rem=brandt, um Dürer, oder gar um den Meister der Spielkarten zu verstehen, dazu gehört noch etwas anderes als die Leidenschaft, die man gemeinhin mit Drang zur Kunst oder Sehnsucht nach dem Schönen bezeichnet. Man muß da kulturgeschichtliche Kennt=nisse haben, um sich in die Verfassung versetzen zu können, aus der heraus man die alten Meister würdigen kann. Es gibt ab und zu einmal einen Menschen mit angeborenem Talent für alte Kunst, etwa wie es Menschen mit angeborener Begabung für die Virtuosenlaufbahn gibt. In der Regel werden die Sammler oft genug mit der Neuzeit anfangen und dann zur älteren Kunst übergehen; umgekehrt wird das seltener vorkommen.

Dem Sammeln der Graphik liegen zweierlei Wünsche zu=grunde. Die meisten Menschen werden von einem Kunstgebiet, einer Schule, oder gar einem Meister angezogen. Sie fangen an sich Werke anzuschaffen, rein aus ästhetischem Bedürfnis und sammeln das, was sie als schön anspricht. Auch da stellen sich bald genug die beiden großen Versucher des Sammlers ein, als da sind das Bedürfnis, auf irgend einem Gebiet die Vollständig=keit zu erreichen und der glühende Wunsch etwas zu besitzen, was nur noch wenige haben, womöglich gar kein anderer hat. Damit ist der ästhetische Trieb schon etwas verdreht.

Die historischen Sammler sind an und für sich seltenere Er=scheinungen, jene meine ich, die mit ihrer Leidenschaft den Wunsch zu erfüllen suchen, einen Überblick über die ganze Kunst zusammenzustellen. Praktisch wird sich das Auftreten solcher Sammler in Deutschland, wie es H. Friedrich=Breslau, J. Hoffmann=Wien im Kleinen, Vasel=Braunschweig, Adalbert von Lanna=Prag und Paul Davidsohn=Berlin im Großen waren, von

Jahr zu Jahr schwieriger gestalten. Augenblicklich gehörten mehr als zehn Millionen dazu, um die letztgenannte Sammlung zu erwerben, die dem einstigen Besitzer gewiß nicht eine halbe gekostet hatte. Nun hat die Preissteigerung der letzten zehn Jahre ganz überraschend viel Material an den Tag gebracht. Ich besinne mich noch, wie mir Gutekunst in London vor etwa 15 Jahren sagte: „Wenn ich nur was habe, verkaufen ist ein Kinderspiel, aber erst herbeischaffen; es gibt nichts mehr!" In den letzten drei Jahren ist aber mehr Material aufgetaucht, als in den vorherigen 15 zu haben war. Demnach wären die Aussichten für einen Sammler ja nicht schlecht: jedoch es gibt ein großes „aber" und das ist, — das Ausland, insbesondere Amerika. Es wandert gar zu viel ab von der alten Ware, und voraussichtlich auf Nimmerwiedersehn.

So möchte ich, ganz abgesehen davon, daß der Mann, der aus reinem Kunstinteresse ohne jedweden historischen oder kulturgeschichtlichen Beigeschmack vorgeht, mir der liebste ist, nicht zum Sammeln mit der Absicht, ein kleines (oder großes) Museum zur Illustrierung der Geschichte der graphischen Kunst anzulegen anregen, sondern zum mehr oder minder beschränkten Spezialistentum, und hierin wieder, — für's erste, — zum Sammeln auf dem Gebiete der Kunst unserer eigenen Zeit.

Der große Sammler besitzt zwei Geheimnisse: eine glühende Schwärmerei für irgendeine Richtung oder einen Meister und den Blick für Qualität, der ihn frühzeitig zugreifen läßt. Etwas als würdig zu erkennen und sich zu sichern, ehe es hoch in der Gunst der Allgemeinheit steht, das ist die Kunst. Das Dresdener Kupferstich-Kabinett besitzt die weitaus beste Sammlung der Welt jener Kunstepoche, die man allgemein mit Naturalismus-Impressionismus bezeichnet, also jener Epoche der Graphik, die etwa mit 1885 einsetzt und mit Ausbruch des großen Krieges abschließt. Der gemachte Aufwand ist vielleicht mit 200 000 Mk. einzuschätzen; der heutige Wert, nach den Auktionspreisen der Jahre 1920/21, etwa mit zwanzig Millionen. Wir haben Blätter von Klinger mit 6 Mk. erstanden vor Jahren, ehe Klinger in seiner Vaterstadt überhaupt nur genannt war. Sammler haben unter unsrer

Anleitung vor Jahren Zorns für 80 Mk., — damals erschien es ihnen sehr teuer!, — erstanden, die sie heuer mit 46000 Mk. wiederverkauft haben! Die Zorn-Sammlung des Kupferstich-Kabinetts selbst, mit ihren 55 Blatt, hat dem Staat nicht ganz 2700 Mk. gekostet. Andere Drucke von nur sechs dieser 55 Blatt wurden 1920/21 für 204000 Mk. verkauft! Ich lobe mich nicht selbst, wenn ich dies hier anführe, denn mir kommt, wenn überhaupt, nur ein ganz kleiner Teil des Verdienstes zu. Ich führe es nur an als Beispiel dafür, was ich oben über die Wichtigkeit des Blicks und des Zugreifens sagte. Denn das Ausschlaggebende ist, daß sich nur verschwindend wenige „Nieten" unter den Erwerbungen des Dresdener Kabinetts befanden. Natürlich fehlten sie nicht ganz; ein paar Künstler und Künstlerinnen haben versagt und nicht das gehalten, was man sich bei ihrem ersten Erscheinen von ihnen versprach. Aber sie fallen für das Ganze der Auswahl nicht in's Gewicht.

Gerade für den Sammler von heute wird das auf-der-Hut sein vor den „Nieten" eine besondere Bedeutung haben. Wenn ich der ganzen neuesten Graphik der Revolutionszeit, wenn ich der expressionistischen Richtung den inneren künstlerischen Wert abspreche, kann mich vielleicht die Nachwelt eines groben Irrtums überführen. Eins aber wird auch sie bestätigen, daß es unter den Expressionisten möglicherweise einige Auserwählte, sicher aber zahllose gibt, die sich zwar für berufen halten, es aber nicht sind. Das ist leicht erklärlich. Graphik ist Mode geworden. In den letzten fünf Jahren ist mehr Graphik in Deutschland geschaffen worden, wie in den vorangehenden fünfzehn. Wenn noch um 1900 ein Klinger, ein Kalckreuth, ein Liebermann, ein Fischer, ihre Blätter zu Preisen von 25 bis 75 Mk. ausgaben, so erhält jeder Akademiker heute im Jahre 1921 für einen hingesudelten Steindruck 100 bis 150 Mk., und seit Jahren schon gibt es Neu-Arbeiten von Liebermann, Slevogt usw. unter 200—300 Mk. Ausgabepreis überhaupt nicht mehr. Das verlockt. Außerdem ist das Malen jetzt so teuer geworden, daß mancher es gar nicht mehr betreiben kann. So wendet er sich dem im Betrieb billigeren Schwarz-Weiß zu. Aber der größte

Maler ist noch lange nicht eo ipso auch nur ein *guter* Graphiker. So kommt es, daß gerade jetzt die Warnung vor den „Nieten“ an den Sammler gerechtfertigt ist.

Neuere und neue Graphik kauft man in zahllosen Kunsthandlungen, — ich nenne keine, da jede größere Stadt stets deren aufweist, — und auch auf Versteigerungen. Vor Spiegel- und Bilderrahmengeschäften brauche ich wohl nicht zu warnen. Der Kaufverkehr mit dem Künstler selbst bietet mannigfache Klippen. Es ist kaum ehrenhaft für einen Künstler, sein Werk an Private billiger abzugeben, als es der Händler tut. In England fällt das keinem Künstler im Traum ein. Hierzulande gibt es viele Leute, die den Künstler in Versuchung führen mit dem Bemerken: „Sie kriegen sowieso bloß $66^{2}/_{3}\,^{0}/_{0}$ des Preises vom Händler, geben Sie's doch lieber gleich mir für die $66^{2}/_{3}\,^{0}/_{0}$, da verlieren Sie doch nichts dabei!“ und bedenken nicht, wozu sie den Künstler verleiten wollen. Der Künstler braucht den Händler (und die Ausstellung), um sein Werk bekannt zu machen, um Propaganda für ihn zu machen. (Nie hat es einen Künstler gegeben, der es *ohne* engen Anschluß an den Kunsthandel zu Wohlstand gebracht hätte.) Dann aber kann er doch nicht, wenn es zum Verdienen kommt, den Händler ausschalten, der die Ladenmiete und die Gehälter und die Anzeigengebühren zu zahlen gehabt hat, womöglich um gerade jenes eine Werk dem Käufer vorzuführen, das dieser nun „hinten herum“ erstehen will!

Wenn das Verhältnis zwischen Künstlern und Händlern in Deutschland so viel zu wünschen übrig läßt, wenn sich die Künstler mit Recht darüber aufregen, daß ihnen die Händler „nur ein Butterbrot“ für ein Werk geben, das sie selbst riesig teuer verkaufen, so liegt es nur daran, daß sie sich weigern, in ein festes Verhältnis zu den Händlern zu treten und neben ihnen, beziehentlich hinter deren Rücken, Geschäfte auf eigene Hand abschließen. Der Sammler ist gut in der Lage, dabei zu helfen, diesem Übelstand zu steuern. Gerade in der Graphik ist das einfache Verhalten in England vorbildlich. Auf den jährlichen Ausstellungen der Painter-Etcher-Society z. B. wird der „Ladenpreis“ jeder Neuerscheinung im Katalog festgenagelt. Man kann

dort, oder in einem beliebigen Kunstladen, oder beim Urheber anfragen; das Blatt erhält man nur zu diesem einen Preis. Hat der Künstler die Mühe des Empfangens, Vorlegens, Einpackens usw., so nimmt er auch die $33^1/_3$% (denn so hoch belaufen sich wohl in der großen Mehrzahl der Fälle die Händler=Prozente) für sich ein.

Etwas eingehender nun möchte ich die Frage betreffs alter Graphik besprechen. Wo kauft der Sammler alte Graphik? Gegenwärtig am besten auf den Versteigerungen.

Die alte berühmte Stätte Deutschlands für Kupferstich=Versteigerungen, H. Gutekunst in Stuttgart, besteht nicht mehr. Die alljährlich im Spätfrühjahr dort stattfindenden Veranstaltungen bildeten dreißig Jahre lang eins der wichtigsten Kapitel in der Geschichte des deutschen Kunstbetriebs. Heute lauten die Namen der hauptsächlichsten, in Betracht kommenden Firmen: C. G. Boerner in Leipzig (Universitätsstraße 26), Amsler und Ruthardt in Berlin (W 8, Behrenstraße 29A), Wawra in Wien (III, Lothringerstraße 14), Artaria, ebenda (Kohlmarkt), Max Perl in Berlin (SW, Leipzigerstraße 89), K. E. Henrici, ebenda (W 35, Lützowstraße 35), Hollstein und Puppel, ebenda (W 15, Meinekestraße 19), H. Helbing in München (Wagmüllerstraße 15), E. Hirsch, ebenda (Karlstraße 10), Gilhofer und Ranschburg in Wien (I, Bognergasse 2) und A. Kende, ebenda (I, Spiegelgasse 15).

Durch die großzügigen Veranstaltungen der letzten Jahre hat sich Boerner wieder zu der Höhe empor geschwungen, die die Firma schon einmal vor 50 Jahren inne hatte. Auch Amsler und Ruthardt standen seit langer Zeit und stehen noch in erster Reihe. Wawra und Artaria treten seit einer Reihe von Jahren nur noch selten auf den Plan. Helbing, wie z. B. Lepke in Berlin, Lempertz in Köln und Bangel in Frankfurt a./M., gehören entschieden zu unseren wichtigsten Versteigerungsinstituten, aber bringen nur ausnahmsweise Graphik=Versteigerungen. Hirsch hat sich bislang auf einige Spezialsammlungen beschränkt, die aber bedeutsam waren. Bei den anderen genannten Firmen kauft man sehr verschieden. Sie selbst erwerben ihr Material vielfach erst auf Versteigerungen. Ganz berühmte Sammlungen sind ihnen bislang noch nicht zur Veräußerung zugeflossen und die Qualität, die sie bieten, steht

im Allgemeinen nicht auf der allerersten Höhe. Merkwürdig ist, daß gerade hier für Ware zweiten Ranges höhere Preise erzielt werden, als bei den großen Instituten.

Für die Preise gibt es eigentlich nur einen Messer, — eben die öffentliche Versteigerung. Wie kann man den Marktwert eines Blattes anders bestimmen, als durch den Hinweis auf die Ziffer, die es auf der jüngsten Versteigerung erzielt hat! Freilich kommen ausnahmsweise verzwickte Lagen vor. Auf einer Versteigerung zu Berlin im Jahr 1896 kam ein Blatt von Klinger vor, von dem damals nur dieses eine Exemplar nachweisbar war. Zwei große Klingersammlungen trieben einander bis zu dem Preis von 800 Mk. Etwa ein halbes Jahr später tauchte ein zweiter Druck auf und nun konnte die andere Sammlung, da ihre Wettbewerberin bereits versehen war, es zu etwa der Hälfte des genannten Betrags ersteigern. Doch das sind Ausnahmefälle. Auf den großen Versteigerungen bieten alle Interessenten persönlich oder durch Vertreter mit, nicht nur die Deutschen, und so kann man füglich sagen, der Marktwert wird durch die Versteigerungen festgesetzt. Angenehm wäre es natürlich, wenn er nicht wie gegenwärtig Schwankungen so rasch zu unterliegen drohte. Was die Valuta bei der heutigen Preisbestimmung zu sagen hat, wird jedem einleuchten. Noch im Jahr 1913 konnte ich von der Gutekunst-Versteigerung 69 vorzügliche, museumswürdige und tadellose Blätter für 1745 Mk. heimbringen. Der Durchschnitt der hier versteigerten 1720 Nummern belief sich auf 184 Mk. Die drei Davidsohn-Versteigerungen 1920 21 brachten insgesamt über 11 Millionen ein, und ein einzelner Dürer (Adam und Eva B. 1) wurde mit 200000 Mk. (ohne Aufschlag und Luxussteuer) bezahlt. Der Durchschnitt für die hier versteigerten 6097 Nummern war 1804 Mk.

Hiermit habe ich ein Thema berührt, das ich zu einem großen Kapitel, ja zu einem Buch erweitern könnte, betitelt, die Einzelpreise für graphische Blätter. Es ist sicherlich unterhaltend zu hören, wie fabelhaft manche Preise gestiegen sind, wie auch einzelne Meister in der Wertschätzung gefallen sind. Ich könnte solche Notierungen vom 17. Jahrhundert an bis zum heutigen Tag,

ja in manchen Fällen die Preise für ein und dasselbe Exemplar eines Druckes auf vielen Versteigerungen verfolgen, verzichte aber an dieser Stelle darauf, weil es einen praktischen Wert für den Sammler nicht hat. Wenn ich auch zeige, daß ein Dürer, der 1893 für 120 Mk. die Hände wechselte, nach schrittweisem Anziehen es im Jahre 1921 zu 52000 Mk. brachte, so kann ich damit dem „glücklichen“ Besitzer doch nicht alle Furcht benehmen, daß sein Besitz im Jahre 1931 vielleicht wiederum auf weniger als 10000 Mk. fällt.

Für den Sammler ist von Wichtigkeit, zu bedenken, daß immer nur die wenigen allerersten Namen, sowie Modesachen so teuer bezahlt werden. Wenn einer auch heute noch selbst anwesend ist, vermag er vieles Schöne zu verhältnismäßig billigen Preisen zu erstehen, und das kann er auch bei den soliden Händlern. Außer den schon genannten Versteigerungsinstituten, die natürlich alle zugleich auch Händler in alter Graphik sind, nenne ich noch Franz Meyer in Dresden (Hohestraße 4), Gutekunst und Klipstein in Bern (Hotelgasse 8) und Halle in München (Ottostraße 3A). Meiner Erfahrung nach kauft man am günstigsten in den großen Fachgeschäften; je größer je besser. Es ist nicht wie im Aerzteberuf, bei dem der Spezialist teuerer als der allgemein praktizierende ist.

Auf die Versteigerungspreise kommen noch der 10% Zuschlag und gegenwärtig die 15% Luxussteuer hinzu.

Dem Neuling erlaube ich mir zu raten, sich die Versteigerungskataloge kommen zu lassen und sich reichlich viel von den Nummern, die ihn ansprechen, anzustreichen, diese Blätter sich dann vor der Versteigerung auf ihren Erhaltungszustand anzusehen. Das Ergebnis wird sein, trotzdem die Angaben in den Verzeichnissen in der Hauptsache zuverlässig sind, daß er doch einen Teil der herausgesuchten Nummern wieder verwerfen muß. Nun nehme er sich vor, die ersten paar Mal, zum mindesten das erste Mal, von allen den verbleibenden Nummern nur das zu erwerben, was er noch unter der Taxe erhält. (Heute liegen den Versteigerungsverzeichnissen immer gedruckte Taxen bei; (früher fragte man bei der versteigernden Firma an.) Es wird

ihm zuerst viel Überwindung kosten, sich so bezwingen zu müssen und vielleicht einen ganzen Tag lang leer auszugehen oder nur Blätter zu erwerben, an denen ihm nicht so viel wie an anderen lag. Aber er wird sich dadurch an Ruhe gewöhnen und das so sehr nötige Gefühl gewinnen, daß es nicht unbedingt sein muß, gerade diese Nummer zu ergattern. Alles kommt im Verlauf der Jahre wieder einmal vor und wenn es nicht genau dasselbe Werk sein sollte, so kommt doch zweifellos eine genau so gute Gelegenheit wieder vor, sein Geld, das man diesmal nicht angebracht, ein andermal würdig anzulegen. Dagegen haben mir Sammler manchmal Sachen gezeigt, die sie in der Hitze des Gefechts, vielleicht gar von tückischen Wettbewerbern getrieben, hoch und überhoch bezahlt haben, weil sie sich nicht an diese so einfache Regel gehalten hatten. Der nachträgliche Ärger darob verleidet noch dazu die Freude, die man sonst wohl an dem Besitz haben könnte.

Hat man sich einmal die nötige Ruhe erworben, so kann man ja diesen Grundsatz fallen lassen. Er sei nur zur Selbstübung empfohlen, bis man sicher ist, nicht den Kopf zu verlieren, — was nebenbei gesagt, erfahrenen Herren immer noch bei ihrer zwanzigsten Versteigerung passieren kann. Eine „große“ Versteigerung macht eben die Köpfe heiß.

Im Allgemeinen sodann sollte man sich stets vorher darüber klar werden, was einem jedes Blatt wert ist, für jedes eine Limite festsetzen und sich vornehmen, diese nicht zu überschreiten. Freilich, wer etwas Spezielles sammelt, wird dies nicht immer einhalten können. Wenn endlich einmal das Blatt vorkommt, auf das er schon seit Jahren fahndet, wird er mit fester Limite kaum handeln können. Will man jedoch z. B. Behams und Aldegrevers, nicht einen besonderen Beham oder Aldegrever kaufen, dann ist die Regel, die eigene Limite nie zu überschreiten, von größtem Nutzen. Die Limite verlege man nicht auf runde Summen, sondern immer etwas darüber.

Der Versteigerer ruft mit dem Zuschlagspreis den Namen des Käufers aus und die Firma, um den schnellen Fortgang der Versteigerung nicht zu stören, hebt einstweilen die Ware auf,



CHARLOTTA ELISABETH KONSTANTIA
von der RECKE.
geb. Graefinn von MEDEM.

geb. d. 20. Mai 1756.

— natürlich auf Gefahr des Käufers, aber ich habe noch nie gehört, daß etwas passiert sei.

Der Besitz von mit Preisen versehenen Katalogen ist als Nachschlagematerial wichtig.

Es gibt einige hierher gehörige Literatur. Die alten, für uns fast nicht mehr verwendbaren Bücher bei Seite lassend, führe ich an; (E. Mennbier), Jahrbuch der Bilder- und Kunstblätterpreise, Wien, seit 1911: Art Prices Current, London, seit 1907: H. Mireur, Dictionnaire des ventes.. Paris, 1901—8: G. Bourcard, La cote des Estampes, Paris, 1912: L. Delteil, Annuaire des ventes d'estampes, Paris, seit 1912: Dasmon et Granger, Dict. des gravures en couleurs . . . avec leur prix, Paris, 1920/21. Die Bücher sind etwas schwierig zu benutzen, da man immer den derzeitigen Geldwert mit berücksichtigen muß.

Für den Verkehr mit dem Kunsthandel außerhalb der Versteigerungen sind zwei Grundsätze von höchster Wichtigkeit. Man erteile nie seine Desideratenliste oder irgendwelchen Auftrag an mehr als eine Stelle und man hüte auf das sorgfältigste sein Geheimnis, wenn man nur einem engumschriebenen Spezialistengebiet fröhnt. Läßt man etwas durch mehrere Händler suchen, so machen sie sich im günstigsten Falle, ohne es zu wissen, Konkurrenz. Ein Bekannter von mir sammelt eine ganz bestimmte Darstellung; es sind nicht Blätter mit Türken, aber nehmen wir einmal an, es wären Blätter mit Türken. Jeder in ganz Deutschland weiß es und weiß, daß der Betreffende auf Vollständigkeit sammelt. Alle Händler glauben, sie können meinem Bekannten die unglaublichsten Preise abfordern. Sieht einer ein Türkenblatt im Verzeichnis eines anderen, so bestellt er sich's schnell, um es meinem Bekannten anzubieten. So ist ihm ein Exemplar, — ich meine ein und derselbe Druck eines bestimmten Blattes, — nacheinander schon von fünf verschiedenen Firmen angeboten worden, — natürlich jedesmal zu einem wieder erhöhten Preis, denn jeder will doch etwas daran verdienen. Zu einem normalen Preis kann dieser Sammler überhaupt nichts mehr erwerben, es sei denn, es geschieht auf Umwegen, sodaß niemand ahnt, daß er in Frage komme.

Beim Einkauf muß der Beweggrund die von der Kenntnis temperierte Begeisterung und Liebe sein; aber ganz soll man das Praktische nicht außer Acht lassen. Schließlich handelt es sich beim Sammeln doch um eine Kapitalsanlage.

Nun kann ja selbst der geschulte Kaufmann nicht voraussehen, ob das heute mit 1000 Mk. bezahlte Blatt im Jahre 1931 nicht nur 500 Mk. bringen wird. Er kann sich höchstens sagen, daß es dann immer noch an Wert gestiegen sein wird, denn wenigstens im internationalen Verkehr werden 500 Mk. wohl im Jahr 1931 kaufkräftiger sein als 1000 Mk. im Jahre 1921. In allen Fällen, da Sammler mich fragen: „Soll ich soviel ausgeben für das Blatt?" kann ich sie immer nur auf die letzte Versteigerungsquote als Anhaltspunkt verweisen, und auf die ultima ratio: „Was ist Ihnen lieber, die paar blauen Lappen, oder die Freude, die Sie an dem Kunstwerk haben können?" Propheten, die untrüglich vor etwaigen Verlusten schützen können, gibt es wohl nicht. Aber drei wichtige Ratschläge kann man erteilen, nämlich:

1 Kaufe nichts gerade dann, wenn es zeitweilig Modesache geworden, im Preis also ungebührlich heraufgeschraubt worden ist;
2 Lasse dich nicht durch Reklame dazu verleiten, Blätter zu kaufen, die ohne wirklichen Kunstwert zu haben, nur verblüffende (oder auch nicht verblüffende) Stümpereien sind;
3 Kaufe nur vorzügliche Abdrucke im tadellosen Erhaltungszustand.

Das letzte ist das Wichtigste. Der Geschmack wandelt sich. Man hat einmal Rembrandts für Pfennige haben können, als die (nach unserm heutigen Urteil) öden Linienstiche von Reproduktionsstechern nach Gemälden Raffaello Santis Unsummen kosteten. Aber der Wert des erstklassigen Abdrucks, sei es von was es auch sei, wird in alle Ewigkeit hoch bleiben, gegenüber dem des schlechten Abdrucks.

Der Abdruck kann aus zwei Gründen schlecht sein: entweder war die Form schon abgenutzt, als er hergestellt wurde, oder der Druck selbst, das Blatt Papier, das man kaufen soll, ist im Laufe der Zeiten schlecht behandelt worden und hat gelitten.

Wenn alles sonstige gleich war, so geben die Druckformen zuerst die besten, mit jedem neuen Druck andere Abzüge, die um ein wenig schlechter sind, her. Bei Holzschnitten werden die Stege, also die hoch stehengebliebenen Holzteile, die die Linien des Druckes tragen, allmählich breit gequetscht. Dann zeigen sich Risse in den Linien, und endlich springen mehr oder minder große Stücke der Stege aus. Die Linien werden von leeren Stellen unterbrochen. Zuguterletzt tritt in vielen Fällen noch der Holzwurm mit seinen runden Löchern hinzu.

Ein guter Holzschnitt muß die Linien scharf, bestimmt und gleichmäßig schwarz ohne Brüche und Löcher aufweisen. Die Schatten, wo sich die Lagen dicht kreuzen, dürfen weder grau, noch verschwommen und verschmiert aussehen.

Ein guter Steindruck muß die Modellierung mit allen feinen Übergängen bewahrt zeigen. Er darf weder rußig, verschmiert, noch schwächlich ausgedruckt, — auch das kommt vor, — erscheinen.

Beim Tiefdruck ist das Natürliche, daß beim Drucken, infolge des Wischens, die Oberfläche des Metalls abgeschliffen wird, die Furchen (die die Farbe tragen also die Linien abgeben) daher immer seichter werden. So kommt es, daß die Drucke stetig schaler, flauer, grauer werden, statt saftig schwarz zu bleiben. Die alten Künstler haben das schon im 15. Jahrhundert beachtet und solche Platten neu aufgearbeitet, retuschiert. In seltenen Fällen ist die Überarbeitung so sorgfältig und gewissenhaft von Meistern durchgeführt, daß die neuen Drucke wieder schön sind. Gewöhnlich ist die Retusche dürftig, oberflächlich und roh. Sie nutzt sich sehr bald ab und die Drucke sehen scheußlich aus, wieder ganz fahlgrau außer an den Stellen, wo retuschiert worden ist, und die wie mehr oder minder schwärzliche Flecke unvermittelt herausstechen. Im allgemeinen kaufe man keine retuschierten Drucke.

Auch beim Tiefdruck muß die Linie bestimmt, tief und schwarz sein. Die Kaltnadelarbeit muß noch schönen Grat aufweisen, das Schabkunstblatt eine saftige, sammetne Tiefe. Durch Studium der guten Drucke in den Kupferstich-Kabinetten lerne man den Unterschied zwischen einem schönen und einem minderwertigen Drucke erkennen. Der unerfahrene Sammler mag das

Blatt, das er zu erwerben gedenkt, vorher mit dem Drucke im Museum vergleichen. Mit der Übung kommt das Vermögen, einen guten Druck zu erkennen, auch wenn Vergleichsmaterial nicht zur Hand ist.

Ein guter Abdruck ist die Vorbedingung, aber kaum weniger wichtig ist die gute Erhaltung. Laien haben die sonderbarsten Vorstellungen in diesem Punkt. Sie bringen einem alte, zerrissene, schmutzige, löcherige, zerknitterte Blätter, sehen dies alles für Zeichen des Alters an und meinen, es sei eine Art Patina, die dem Blatt erst seinen Wert verleiht. Wenn wir dann unseren Druck daneben legen und vielleicht in der glücklichen Lage sind einen zeigen zu können, der trotz seiner mehreren hundert Jahre so aussieht, als ob er eben aus der Presse käme, so sind sie zunächst erstaunt, aber kaum überzeugt. Das Ziel des Sammlers muß aber sein, möglichst solche Drucke zu erwerben, die aussehen, als ob sie eben vom Drucker kämen.

Die gewöhnlichste Beschädigung der Blätter ist, daß sie gebrochen und gefaltet worden sind. Wenn es nicht zu arg ist, so geht es noch an und das Blatt kann wieder glatt gepreßt, oder besser gespannt werden. Gewinnen tut es natürlich durch die Prozedur nicht, aber wollte man sich streng vornehmen, nie ein Blatt mit einer ehemaligen Bruchfalte zu kaufen, so müßte man, wie die Sachen nun einmal liegen, auf gar vieles verzichten.[1])

Die zweithäufigste Beschädigung ist die Beschneidung. Breite Papierränder sind eine sonderbare Liebhaberei jenes geschmacklosesten aller Zeitalter, das mit dem Auftreten des neueren Linienstichs zusammenfällt. Gar der breite Rand zwischen Darstellung und Plattenrand (oder Einfassungslinie) ist ein Unding, über das sich Whistler lustig macht. Er meint, es sei ungefähr so gescheit, als wenn ein Maler rings um sein Bild einen Streifen der Leinwand weiß lassen wollte zwischen der Darstellung und dem Rahmen. Dürer, Rembrandt, die englischen Schabkünstler

[1]) Bruchfalten sind nicht mit Druckfalten zu verwechseln. Bei der Druckfalte hat sich durch irgend welche Unvorsichtigkeit das Papier, während es durch die Presse lief, verrückt: entweder ist die Zeichnung daher an einer Stelle verquetscht, oder alle Linien sind doubliert. Solche Blätter kaufe man nicht.

haben ihre Platten bis an die Ränder bearbeitet. Sie haben auch vom Papier jenseits des Plattenrandes nur ganz schmale Streifen in Millimeter- nicht Centimeter-Breite belassen.

Wenn ein Blatt so beschnitten (oder abgerissen) ist, daß etwas von der Darstellung fehlt, so ist es, — Unica und Seltenheiten beiseite, — ziemlich wertlos geworden. Fehlt nur der „Plattenrand“ (bei Tiefdrucken, bei Holzschnitten könnte allenfalls die Einfassungslinie das Entsprechende sein), so hat es ja als Kunstwerk noch nichts, an Marktwert immerhin schon viel verloren. Nur in Ausnahmefällen ist es begehrenswert.

Risse und Löcher entwerten eine Graphik noch mehr, Flecken nur dann, wenn es Ölflecken sind, die nicht zu tilgen sind. Schmutz- und insbesondere Stockflecken lassen sich leicht entfernen. Dagegen, wenn ein Blatt verrieben ist, läßt sich nichts mehr daran durch die legitime Kunst des Restaurators verbessern.

Um ein Blatt auf seine Erhaltung hin zu beurteilen, muß man es auf der Rückseite beschauen und zwischen Auge und Licht halten können. Dann erst kann man erkennen, was der Restaurator damit gemacht hat. Er „flickt“ Löcher, heilt Risse, glättet Brüche und setzt neue Ränder an mit oft erstaunlicher Meisterschaft, so daß man die Schäden auf der Vorderseite nicht mehr gewahr wird. Hält man das Blatt aber zwischen Auge und Fenster, so erkennt man, daß das Papier des neuen Randes oder der angesetzten Ecke oder des ausgebesserten Loches in der Mitte eine andere Weite des Drahtgeflechts aufweist. Überhaupt kann man die Papierunterschiede auf der unbedruckten Rückseite natürlich leichter als vorn erkennen. Um die Schliche zu verdecken, wird das Blatt aufgezogen. Man hüte sich vor Drucken, von denen es heißt „ohne Grund aufgezogen“. Die Ergänzungen auf der Vorderseite werden mit großem Geschick nach vollständigen Exemplaren mittels Tusche gezeichnet. Nach Jahren allerdings nimmt die Tusche doch einen anderen Ton an als die alte Druckerschwärze, und sollte das Blatt einmal naß geworden sein, so tritt die Unterscheidung früher ein. Zunächst aber kann man diese Tusche von den gedruckten Linien nicht auseinanderkennen. Dann haben die Restauratoren gelegentlich

auch matte, fahle und verriebene Drucke mit Pinsel und Feder aufgefrischt. Hält man das Blatt flach vor das Auge, so daß dieses entlang des Blattes sieht, dann wird diese „Zeichnung“ sich in fast allen Fällen vom Druck abheben und sich verraten. Jedenfalls gibt es viel, auf das der Käufer aufpassen muß.

Man soll nun nicht schlankweg den Satz aufstellen, daß nie und keinesfalls ein restauriertes Blatt gekauft werden dürfe. Oft bedeutet die ehrliche Restaurierung keine Schändung, immer aber ist sie von Belang für den Marktwert des Blattes. Jemand mag sich entscheiden, daß er einen künstlerischen Genuß auch noch von einem restaurierten Blatt haben wird, aber das Blatt, das nur zunächst gut aussieht und nicht wirklich gut ist, darf keinesfalls so hoch bezahlt werden wie eins, bei dem das letztere auch zutrifft. Tatsächlich haben kleine Schäden und deren Ausbesserungen einem Blatt schon Hunderte, ja Tausende von seinem Marktwert genommen. Der Sammler muß sich also gehörig unterrichten, und im allgemeinen muß sein Bestreben sein, nur gute Drucke in guter Erhaltung zu erwerben.

Und nun, was soll man sammeln?

Es gibt Bücher wie Wessely und Whitman, die sich damit befassen, dem neugebackenen Sammler einen reichbesetzten Tisch zu decken, auf dem nicht nur alle berühmten Namen mit ihren Hauptwerken, sondern auch zahllose Meister und Werke zweiten und dritten Ranges zu finden sind. Der erteilte Rat zeichnet sich durch seine subjektive Färbung aus, was man schon dann merklich empfindet, wenn man gerade die zwei genannten Bücher miteinander vergleicht. Mir scheint es nicht von Nutzen, in dieser Weise vorzugehen. Den Sammler denke ich mir lieber aus sich selbst heraus entstanden, der aus eigener Liebe heraus weiß, was er will, ohne mich erst zu fragen. Nicht einmal für gut halte ich es, ihm alle Enttäuschungen, alle Festigungen, d. h. Wandlungen in seiner Geschmacksbildung vorenthalten zu wollen. Gerade wie nur die zu großen Graphikern geworden sind, die von der Pike auf gedient, denen womöglich niemand die Handgriffe beigebracht, die Rezepte verraten hat, sondern die mit keiner weiteren Hilfe als ein paar Zeilen aus einem alten Hand=

buch ihren Weg sich selbst suchten, so wird nur der Sammler groß werden und wirkliche Befriedigung finden, der bereit ist nicht zu wenig Lehrgeld zu zahlen. Lanna, Straeter usw. haben mit Spielereien angefangen und erst allmählich den Weg gefunden, der sie zum Erwerb ihrer berühmten Sammlungen führte. Immer und immer wieder haben sie einen Druck, den sie für erwerbenswert hielten, wieder hergeben müssen, weil die reifere Erfahrung sie lehrte, daß er noch ganz anders aussehen müsse, um ihrer Sammlung wirklich würdig zu sein; und so haben sie ständig abgestoßen und verbessert, und sind von letzten allmählich bis zu ersten Zuständen hinaufgeklettert.

Wer sich im allgemeinen über das in Frage kommende Material Aufschluß holen will, der nehme zunächst einmal die (von mir verfaßte) Velhagen und Klasing'sche Monographie „Der Kupferstich" zur Hand. Sie ist gut mit Abbildungen versehen und wird ihn auf die Bedeutung der Originalgraphiker gegenüber den Reproduktionsgraphikern aufmerksam machen. Ausführlicher und schon mehr für den Wissenschaftler gedacht ist Lippmanns „Handbuch" der Berliner Museen.

Daß man von Augenblicksmodesachen absehen muß, — es sei denn, man brauche überhaupt nicht auf das Geld zu achten, — erwähnte ich schon. Natürlich nur wegen der Preisfrage, die Mode kann sich auch sehr schönen Dingen zuwenden, wie z. B. gegenwärtig, da sie sich für alte Schabkunst, Farbendrucke und punktierte Blätter begeistert. Aber weil diese Sachen nicht um ihrer selbst willen, sondern weil sie in Zimmereinrichtungen prächtige Dekorationsstücke abgeben, so gesucht sind, werden sie ungeheuer bezahlt und das braucht der eigentliche Graphiksammler nicht mit zu machen, denn es gibt noch genug anderes für ihn, und die Mode geht auch einmal vorüber, worauf die Preise sinken werden. Nie sinken werden die Preise für Blätter des 15. Jahrhunderts und nun allmählich auch für vieles aus dem 16. Jahrhundert. Denn von Jahr zu Jahr verläuft sich mehr und mehr aus dem offenen Markt in den endgültigen Hafen der öffentlichen Museen; das verfügbare Material wird immer seltener.

VIII

In der Annahme, daß der Sammler nun erstanden sei, fülle ich diesen Abschnitt noch mit Ratschlägen für die praktische Anlage und Pflege seines Besitzes.

Die Regel wird es sein, daß der Sammler seine Erwerbungen in gutem Zustand und auf einem ziemlich geeigneten Karton erhält. Veranstalter von Versteigerungen sowohl wie Händler lassen das Material vor dem Verkauf erst sachgemäß restaurieren, da es vordem nicht zu guten Preisen abzusetzen wäre.

Auch wenn der Sammler ein beschädigtes oder beschmutztes Blatt erwirbt, wird es gewöhnlich ratsamer sein, daß er es zu einem geübten Restaurator bringe, als daß er sich selbst daran versuche. Fast jedes Kupferstich-Kabinett hat einen Restaurator angestellt und die großen Händler können weitere nachweisen. Wer selbst restaurieren möchte, kann sich Winke aus C. Schuchardt in Naumann's Archiv II, 174 (Leipzig 1856); A. Bonnardot, Die Kunst Kupferstiche zu restaurieren usw. Quedlinburg 8° 1859; J. Fr. Schall; Ausführliche Anleitung zur Restaurierung vergelbter . . . Kupferstiche usw. Leipzig 8° 1863; F. G. H. Lucanus, Vollständige Anleitung . . . (Über Kupferstiche S. 125–136), Halberstadt 8° 1881, holen. Ein wirklich gutes Handbuch über den Stoff fehlt und wird wohl auch weiterhin fehlen. Die Herren Restauratoren bilden eine Art Geheimgilde und verraten ihren Zauber nur an die Kollegen.

Beim Versuch selbst zu restaurieren, überhaupt bei der Untersuchung seiner Erwerbungen wird der Sammler oft Besitzerstempel auf der Rückseite seiner Blätter finden. Aufklärung hierüber erhält er in L. Fagan: Collectors' Marks, London 1883, ein minderwertiges Buch, wovon Einstein & Goldstein im Jahr 1918 zu St. Louis eine vergrößerte aber nicht verbesserte Ausgabe erscheinen ließen. F. Lugts Buch, das 1922 erschien, ist sehr fleissig gearbeitet und bietet so viel Fesselndes, daß es sich stellenweise geradezu interessant liest. Freilich hat auch er Fehler und Lücken nicht vermeiden können. Vor allem ist die Anordnung der Monogramme leider nicht die einfache Naglersche, sodaß es sich manchmal schwer mit dem Buch arbeitet. Sollte es zu einer zweiten Auflage des Buches



kommen, so möchte man hoffen, daß die Naglersche Anordnung streng eingehalten werde; auch daß sie die Sammlerstempel wie es Fagan tut, auf Tafeln für sich bietet, damit man sie leichter finden kann.

Vielleicht wird sich der Sammler dazu bewogen fühlen, sich selbst eines Sammlerzeichens zu bedienen. Freilich dient es nur zur Befriedigung der verzeihlichen Eitelkeit, einen Schutz gegen Entwendung bietet es nur, wenn es auf der Vorderseite des Blattes angebracht würde, wodurch das Blatt, namentlich wenn es selbst kleinen Formats ist, vollständig verdorben wird. Es ist schier unbegreiflich, wie früher die Verwaltungen der öffentlichen Kabinette diese vandalische Roheit (Paris, London, Dresden) haben begehen können. Das auf der Rückseite angebrachte Sammlerzeichen läßt sich aber immer entfernen (schützt also vor Diebstahl nicht), es sei denn, man habe einen Trockenstempel verwendet. Dieser aber macht sich wiederum auf der Vorderseite bemerkbar und man kann einen Trockenstempel ebensogut vorn wie rückwärts anbringen. Jedoch auch der, selbst wenn er ganz klein ist, schädigt die Schönheit des Blattes.

Kautschuk- und Metallstempel, die immer in sich durch das Papier fressenden Anilinfarben abgedruckt werden, sind zu vermeiden. Man wähle ein möglichst kleines Zeichen, — das Beste wird wohl immer das Monogramm oder die Initialen des Sammlers bleiben, — und lasse es sich negativ in Messing als Matrize schneiden. Eine in Messing geschnittene Matrize mit zwei Buchstaben in etwa 3 mm Höhe kostete im Jahre 1921 40 bis 50 Mk. Damit gießt man sich Leimstempel. Die Matrize wird mit Butter ausgepinselt und auf den heißen Ofen gelegt, während man kleine Stückchen weißen Leims hineinschneidet. Sie zerfließen und wenn man die Matrize erkalten läßt, kann man den positiven Stempel in Leimmasse leicht herausheben. Er wird wieder durch Erhitzen an einen kleinen Holzgriff geklebt und dann kann man mit Bistrefarbe stempeln. Die Leimmasse erhält man (wenigstens bis 1916 war das der Fall) bei H. Bernert, Berlin-Charlottenburg, Wielandstraße 42 und das Kilo kostete 5 Mk. Die Reichsdruckerei lieferte die Tube Bistrefarbe früher zu 2 Mk., aber jede Künstlerfarbenhandlung wird sie auch haben. Die Farbe wird auf einer Glasplatte mittels Gummiwalze (noch besser Leim-

walze, die man sich selbst gießen kann) ausgebreitet, und man kann sie mit leichtem Pflanzenfett weicher oder dünner machen. Man stempele leicht und immer auf der Rückseite von dunklen Stellen.

Die einzig sachgemäße Art Kupferstiche usw. aufzubewahren ist auf Kartons und in Kästen, bei ganz großen Formaten in Portfolien. Man füge sie nie in Bücher ein, in solche mit rauhen, handgeschöpften Papierbogen nun schon garnicht, und man klebe sie nie voll auf.

Das Aufbewahren graphischer Blätter in einer Weise, daß sie nicht, zum mindesten möglichst nicht von dem benutzenden Betrachter beschädigt werden, ist eine der Aufgaben, die den Verwaltern öffentlicher Institute die meiste Sorge und die größten Kosten verursacht. Schon Goethe schreibt in den Wahlverwandtschaften (2. Teil, 6. Kapitel, 9. Absatz): „Wenn Sie wüßten", sagte er, „wie roh selbst gebildete Menschen sich gegen die schätzbarsten Kunstwerke verhalten, . . . ohne daran zu denken, daß man ein großes Blatt mit zwei Händen anfassen müsse, greifen sie mit einer Hand nach einem unschätzbaren Kupferstich, einer unersetzlichen Zeichnung, . . . Niemand denkt daran, daß, wenn nur zwanzig Menschen mit einem Kunstwerke hintereinander ebenso verführen, der Einundzwanzigste nicht mehr viel daran zu sehen hätte." Die beliebteste Art ist ein vielleicht 40 : 50 cm großes Blatt in die Handfläche zu nehmen, Zeige- und Mittelfinger darunter zu spreizen und nun den Daumen dazwischen von oben einzudrücken, damit das Blatt frei in der Luft gehalten, auch steht. So hat mir einmal ein G e n e r a l d i r e k t o r der M u s e e n in eine wunderbare Radierung einen Knick gebracht, der nie wieder zu entfernen war.

Wie die Blätter nach Möglichkeit in den Museen zu schützen sind, habe ich in der ersten Auflage dieses Handbuchs darzulegen versucht. Für den Privatsammler liegt die Sache ungeheuer viel einfacher, denn im Vergleich zum Kabinett wird seine Sammlung nur verschwindend selten benutzt und wohl immer in seinem Beisein, so daß er nötigenfalls gleich schützend einspringen kann.

Das geeignete Material für die Unterlage ist sogenannter Elfenbein-Karton (Bristol Board), der von der Papierindustrie zumeist in der Normalgröße 64 : 48 cm geliefert wird. Man achte

darauf, eine schöne, nach dem Elfenbein zuneigende, nicht eine bläuliche oder schlohweiße Tönung zu bekommen und die Ecken abrunden zu lassen.

Für Kupferstich-Kabinette ist Karton in „achtfacher“ Stärke erforderlich und für den Privatmann, wenn er große Blätter auf dieses Originalformat bringen muß, wenigstens erwünscht. Vor dem Kriege kostete dieser etwa dreißig Pfennig das Stück bei einem Bezug von 1000 Stück. Im Frühjahr 1921 kostete das Stück fünf Mark ohne Rücksicht auf die Zahl der bestellten Bogen. An Kartonfabriken nenne ich Berliner Satinier-Anstalt vorm. Franz Grimm, Berlin SO, Melchiorstr. 30, Ferd. Flinsch in Leipzig, Friedheim & Sohn, Berlin O 27, Holzmarktstr. 53. Doch wird der Privatsammler sich bei Bedarf wohl selten an eine Fabrik, sondern an eine Engros-Handlung seiner Stadt wenden.

Nun aber rate ich dem Sammler den Hauptteil seiner Sammlung auf das Format 48 : 32 cm, also auf genau der Hälfte des Normalformats aufzulegen. Bei dieser Größe und bei der geringeren Strapazierung genügt ein viel schwächerer Karton. Ich habe den dreifachen, extra feinen, weißen Elfenbeinkarton (120 kg = 1000 Bogen) für zweckmäßig gefunden. Vor dem Krieg kostete das Tausend etwa 120 Mk., im Frühjahr 1921 wurde mir in einer Handlung, also nicht Fabrikpreis, dafür 2050 Mk angegeben.

Jedes Blatt, wenigstens jedes Tiefdruckblatt, sollte unter Passepartout (manche nennen es Kulisse) kommen. Man ritzt den Karton leicht entlang der Mitte ein und kann ihn dann zusammenfalten, wobei man das Format 48 : 32 cm erhält. Der Rücken ist stets rechts, bei Breitblättern oben zu halten. Der Ausschnitt des Passepartouts, den jeder bei diesem dünnen Karton nach sorgfältiger Abzeichnung mit Lineal und scharfem Messer selbst ausschneiden kann, muß oben und an den Seiten $1^1/_2$, unten 2 cm größer sein als das Bild. „Bild“ ist hier gleich Plattengröße bei Tiefdrucken; Einfassungslinien bzw. Bildfläche bei Hoch- und Flachdrucken. Bei dem dünnen Karton schützt natürlich das Passepartout nicht, man verwendet ihn bloß des besseren, vornehmeren Aussehens wegen. Auch bei dem achtfachen Karton würde der Ausschnitt das Blatt nur schützen,

wenn er klein ist. Wenn jemand ganz besonders wertvolle Drucke, z. B. Kaltnadelprobedrucke völlig vor dem Abschleifen und Abreiben schützen möchte, so muß er sich Cellon*) kaufen und Tafeln hiervon zwischen Blatt und Passepartout-Oberdeckel (mit dem Ausschnitt) legen.

Die Blätter selbst werden auf dem Unterdeckel des Passepartouts an der zuvor abgemessenen Stelle entlang ihres oberen und rechten Randes angeklebt. Man benutzt dazu einen gekochten Weizenstärkekleister, dem ein wenig Alaun zugesetzt worden ist, damit er nicht schnell sauer wird, und besondere Papierstreifen. Das Klebmaterial ist das einzige, das sich gewissermaßen in die beiden Flächen einfrißt und nicht aufträgt. Als Papier verwendete man vor dem Kriege sogenanntes chinesisches Umdruckpapier (echt weißes Chinapapier, auch Lithographiepapier genannt), wovon damals bei Hermann Marx, Leipzig, Schkeuditzer Straße, 250 halbe Bogen 37.50 Mk. kosteten. Das gab etwa 10000 Streifen von 0,50 m Länge und war bekannt als einziges Material, das vollständig glatt und eben eintrocknete, ohne weder Blatt noch Karton im geringsten zu ziehen und zu werfen. Seit einiger Zeit scheint es schwer zu beschaffen zu sein und man fand, daß bestes Schreibmaschinen-Kopierpapier (1000 Bogen im Format 46/49 — 150 Mk.) dieselben Eigenschaften aufweist. Das Papier wird in etwa $1^1/_2$ cm breite Streifen geschnitten. Man bestreicht rückseitig die beiden angegebenen Kanten des Blattes ganz schmal und dünn mit Kleister, besser mit dem Finger als mit dem Pinsel und legt nun den Streifen zur Hälfte auf die bestrichenen Kanten, ihn mit dem Ballen der Hand leicht andrückend. Dann wird die über das Original hinausstehende Hälfte des Streifens sorgfältig zurückgebogen, so daß die Umbruchlinie genau mit den Kanten des Originalblattes verläuft. Nun wird der umgebrochene Teil des Streifens ebenfalls leicht mit Kleister bestrichen und dann das Blatt auf die zuvor abgemessene Stelle des Kartons gelegt. Als Beschwerung

*) Bei der Rheinisch-Westfälischen Sprengstoff A.-G. in Köln, Postschließfach 182, kostete (im Jahr 1919) das zweiseitig polierte, transparent glashelle Cellon in 60×140 cm Bogen 65 Mk. per Kilo.

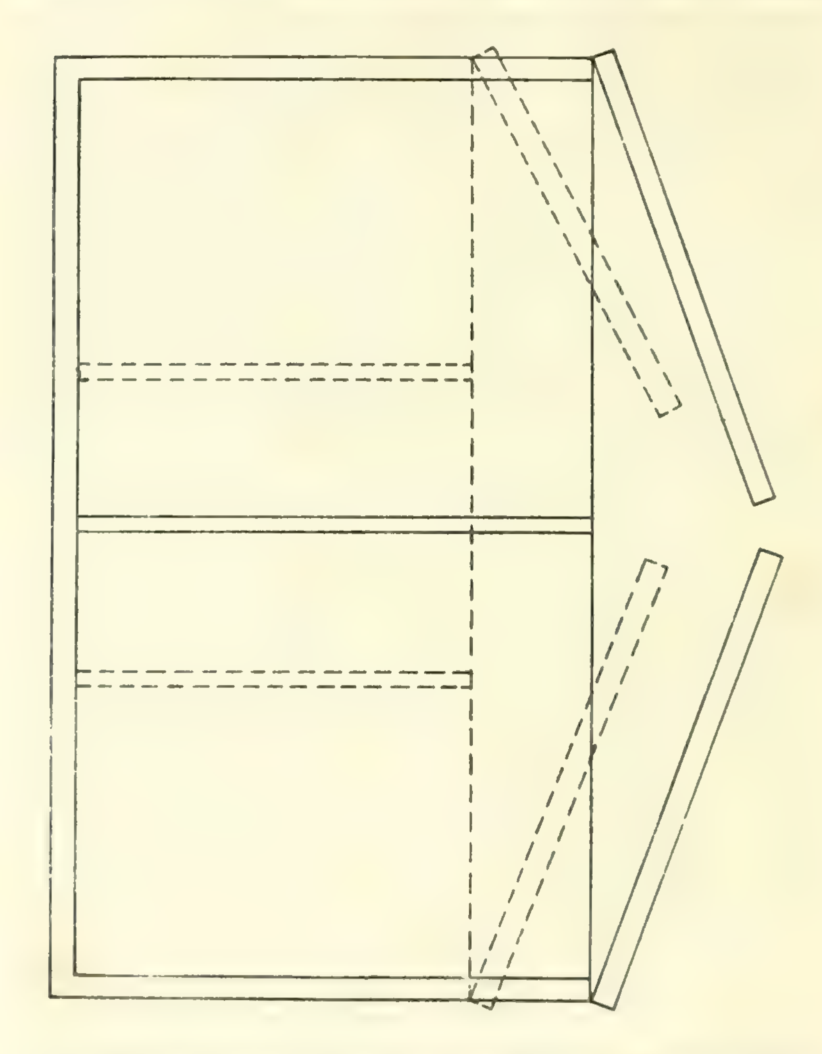
bedarf es keiner Presse; es genügt, wenn man ein paar Kartons auflegt. Nach einiger Zeit ist der Kleister getrocknet und das Blatt liegt fest und glatt mit zwei Seiten auf dem Karton bezw. dem unteren Passepartoutdeckel. An den Ecken braucht man die Streifen nicht mit der Schere in Gehrung zu schneiden; nach einiger Übung kann man sie abreißen.

Ist das Original auf ganz dünnem, womöglich durchsichtigen Papier gedruckt, so wird man von den Streifen absehen müssen und das Originalblatt mit nur einem Hauch von Kleister anzu⸗kleben versuchen. Ebenso wenn es auf ganz dickem, steifen Papier gedruckt ist, denn dann platzen die Streifen gleich durch.

Da bei Hoch⸗ und Flachdrucken die Farbe nicht körperlich auf dem Papier steht, ist die Gefahr des Abschleifens nicht groß, zumal in einer wenig benutzten Privatsammlung. Man kann also diese Blätter bloß auf Kartons legen; benutzt man doch Passe⸗partouts, so geschieht es, weil auch Holzschnitte und Steindrucke dadurch eben aesthetisch in ihrer Wirkung gesteigert werden.

Die aufgelegten Blätter werden, sowohl im Format 48/32 cm wie 64/48 cm in öffentlichen Kabinetten in besonders staubfrei konstruierten, überzogenen Holzkästen aufbewahrt, die man auf die hohe Kante stellen kann. Solch ein Kasten, wie in meinem be⸗regten Handbuch beschrieben, mit Messingdrehschlössern, Leder⸗rücken, Buckramüberzug und in einem Stück auf Gehrung abge⸗hobelten Hälsen kostet heute über 1000 Mk. das Stück (statt der 23 Mk., die ich für das Jahr 1915 angeben konnte) und dann wird man lange suchen müssen, bis man überhaupt einen Buchbinder findet, der das erforderliche Material zusammenbringt. So etwas hat aber der Privatsammler durchaus nicht nötig. Für das Format 48/32 cm genügen einfache Zargenkästen aus starker Pappe, ganz mit einer guten Leinwand überzogen, ohne Verschluß. So ein Kasten kostete 1921 etwa 65—70 Mk. Für das größere Format empfiehlt es sich, auf die „Portfolien" mit festen oder Fließklappen zurückzukommen. Sie sind zwar nicht staubfrei; der Privatsammler kann ja aber eher dafür sorgen, daß sein ge⸗sammtes Material in staubfreie Schränke gelangt, und das wird genügen. Da weder seine Kästen noch seine Portfolien festver⸗

schließbar sind, können sie nicht mit „Rahmen" gefüllt und auf gestellt werden, sondern müssen alle liegend aufbewahrt werden.



Die Kästen messen in den äußeren Maßen, entsprechend der Kartongröße im kleinen Format, 51 : 34 : 6½ cm, im größeren 67 : 50 : 6½ cm. Beim Bestellen eines Schrankes muß man darauf

achten, daß der Schreiner (oder Innenarchitekt) genau von diesen Maßen ausgeht. Wie ein schlechter Schneider bei der Hose, gönnen sich diese Herren bei Bücher- und Mappen-Schränken immer gern viel unnützen Spielraum. Die praktischen Ausmessungen eines solchen Schrankes sind, bei 3 cm Dicke der Außenwände und 2 cm Dicke der Innenwände sowie Böden:

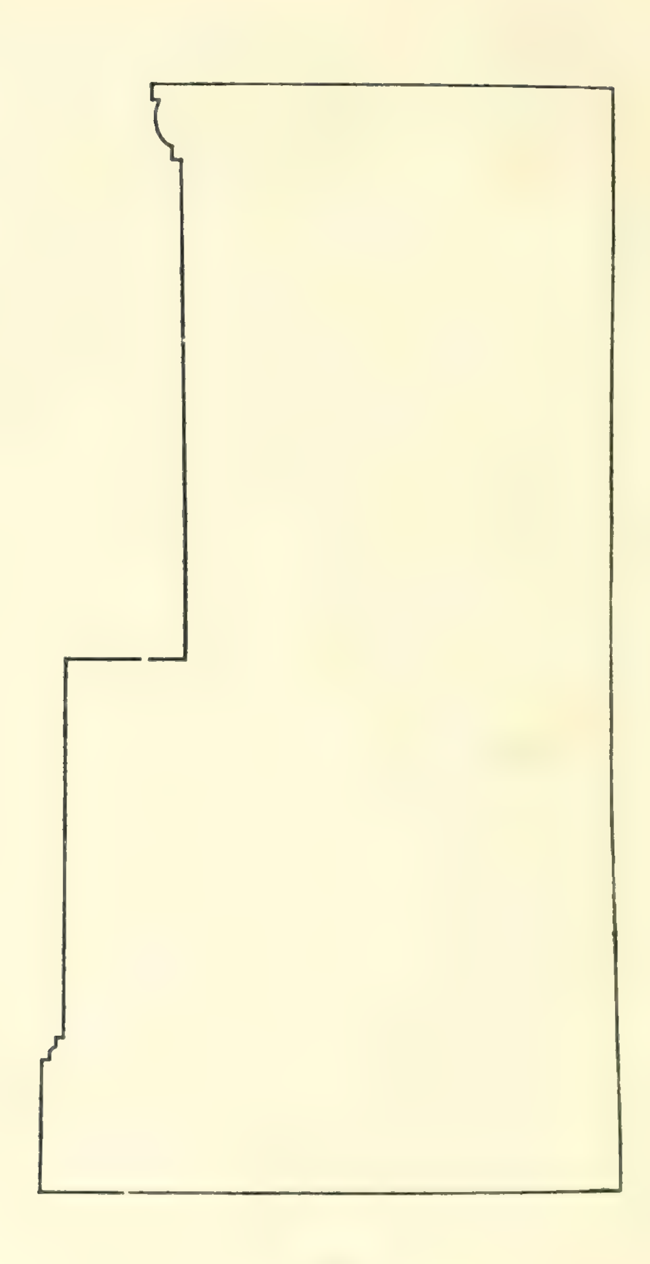
Breite äußeres Maß 124 cm.

Höhe „ „ (bei 20 cm Sockelhöhe und 10 cm Simshöhe) 146 cm.

Tiefe des Unterbaus 74 cm; des Oberbaus 58 cm (Innenmaße im Lichten).

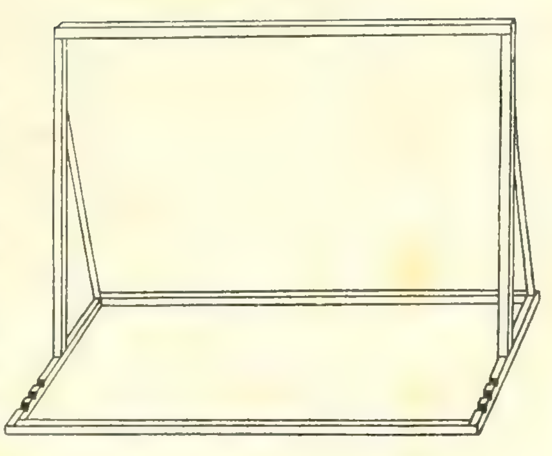
Dieser Schrank enthält oberhalb des Sockels 12 Fächer, jedes $7^1/_2$ cm im Lichten hoch. Die unteren zwei sind ungeteilt für etwaige ganz große Portfolien; die nächsten drei sind einmal geteilt, also für sechs Kästen oder Portfolien des größeren Formats; die sieben Fächer des nur 58 cm tiefen, also zurücktretenden Oberbaus sind dreifach geteilt, für 21 Kästen des kleinen Formats. Auf der Seite 86 steht im Maßstab von 1 zu 10 der Grundriß mit dem Oberteil in punktierten Linien, auf S. 88 die Silhouette von der Seite gesehen. Das Möbel ist ein wenig breiter wie ein Herrenschreibtisch mit Rolltüre und etwa 20 cm höher, also noch kein großes Stück. Es ist bei diesen Ausmessungen nicht nötig, die Böden als Schieber zum herausziehen zu haben. Natürlich läßt der Schrank sich noch höher bauen, ohne für den Gebrauch unbequem zu werden, und wer sich durchaus nicht bücken will, hält den Sockel höher oder stellt das Ganze auf Füße. Die Türen müssen an Klavierbändern hängen.

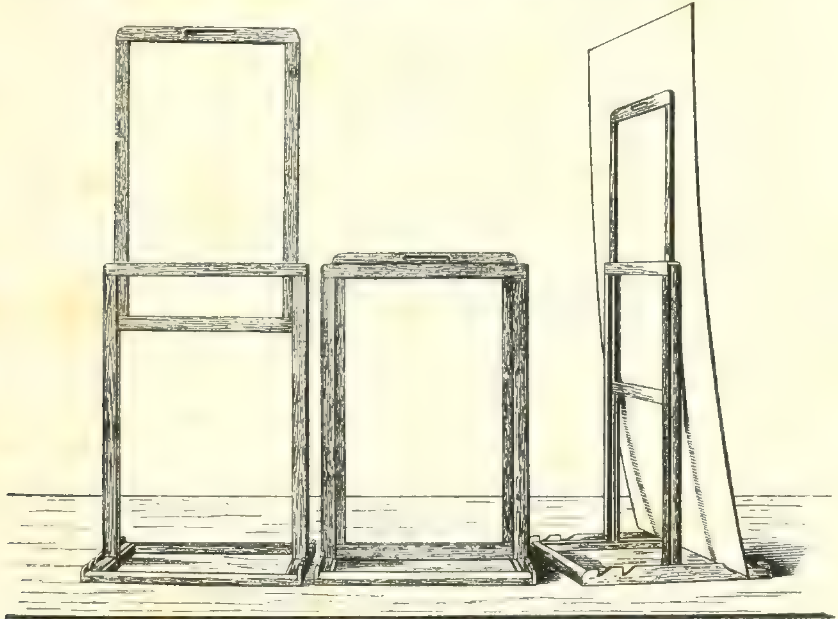
Es folgen hier noch ein paar Abbildungen von Geräten. Auf Seite 89 sieht man ein praktisches, leichtes Gestell für Beschauer, die ein Blatt lange und vielleicht auf mehr als Armeslänge betrachten wollen. Links steht es mit emporgezogenem Schieber für hohe Kartons, rechts mit einem aufgestellten hohen Karton in Seitenansicht. Ein einfacheres Gestell bietet die obere Abbildung auf S. 89; daran ist nichts verschiebbar und es bietet den Vorteil, daß es größeren Lasten, auch einmal einem Folianten, Stand halten würde.





Endlich zeigt die Abbildung auf Seite 90 noch die teueren Kästen, wie sie das Museum verwendet und wie sie ja ein mit unbeschränkten Mitteln versehener Sammler auch verwenden kann, zumal in dem größeren Format für die ungebrochenen 64 : 48 cm

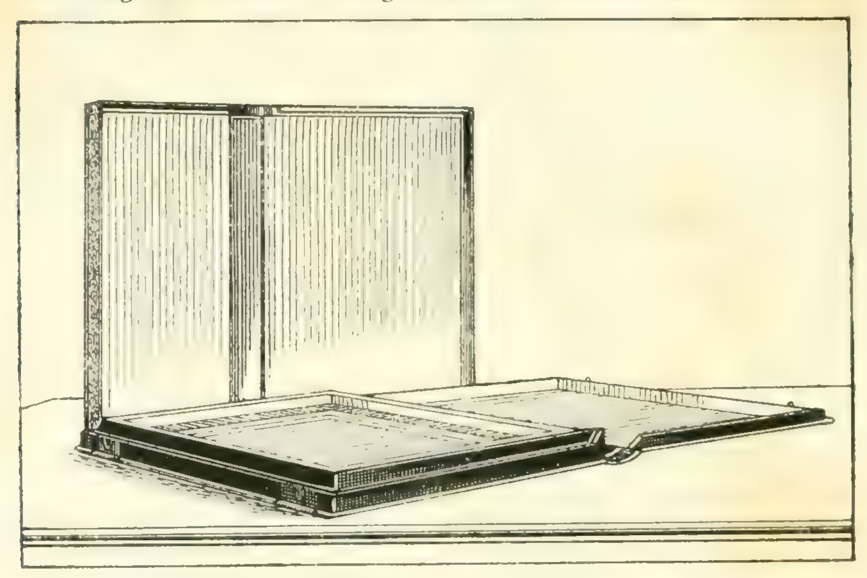




großen Kartons, wenngleich ich es nicht für notwendig halte.

Der eine Kasten liegt geöffnet auf dem Tisch, ein zweiter ist dahinter ebenfalls offen auf die hohe Kante gestellt. Der erstere ist (links) teilweise mit Blättern und „Rahmen“ gefüllt.

Diese Holzrahmen, über alle äußeren Kanten mit Glanzpapier beklebt, sind dazu da, einen Kasten prall zu füllen, wenn er von den in ihn gehörenden Kartons zeitweilig nicht ausgefüllt wird; man stellt sie in allen Stärken, von 2 mm bis 2 cm her. Prall gefüllt, kann so ein Kasten stehend aufbewahrt werden, ohne daß die Kartons sich werfen, und das ist der Zweck der Übung, weil diese Aufstellung mehr mit dem Raum spart und außerdem die Originale schont. Ein geschickter Lieferant wird die Kon-



struktionsmerkmale am Bild erkennen können, wenn er nicht in der Lage ist, sich in irgend einem Museum so einen Kasten anzuschauen. Kasten, Deckel und Rücken sind aus Holz. Die „Hälse" sind abgeschrägt (aus einem Stück, die Gehrung abgehobelt) und passen, wenn geschlossen und mit Buckram überzogen, genau staubdicht ineinander. Vorn befinden sich Messingdrehschlösser mit kleinen Griffen eingelassen; man sieht am Deckel die Zapfen rechts. Innen sind die Kästen mit Papier, die Hälse äußerlich mit Buckram (schwerer, glatter, englischer Leinwand) überzogen. Außen zeigen die Kästen schweinslederne Rücken und Ecken, sowie Buckrambezug. Bei $6^1/_2$ cm äußerem

Höhenmaß faßt so ein Kasten, von den dicken „achtfachen", etwa 30 Kartons oder 15 Passepartouts, (von den dünnen natürlich mehr als das Doppelte), — mitsamt den Originalen.

* * *

Den Privatsammler möchte ich vor Anlage jedweder Zettelkataloge warnen. Hat man nur ein paar hundert Blätter, so kann und wird man sie ohne jeden Katalog im Kopf behalten; einigermaßen zweckmäßig zu werden fängt er erst bei einem Bestand an, der hoch in die Tausende geht. Gegenüber der Zeitvergeudung, die die Herstellung von Verzeichnissen bei den öffentlichen Kupferstich-Kabinetten mit sich bringt, ist deren Nützlichkeit, ja auch nur deren Inanspruchnahme verschwindend gering. Aus meiner dreißigjährigen Tätigkeit weiß ich ein Lied davon zu singen.

Der Sammler möge sich ein Zugangs- und Inventarbuch, in Quer-Quartformat (Seitenhöhe und Breite je 30 cm) mit etwa 30 Zeilen auf der Seite herstellen. Numeriert oben rechts werden nur die rechten Seiten fortlaufend, denn im Gebrauch gilt für ihn das offene Buch, also die doppelte Seite, als Einheit. Durch senkrechte Linien wird die linke (verso) Seite in vier, die rechte in 5 ungleiche Spalten geteilt.

Links:	Respektraum (etwa $2^1/_2$ cm breit)		
	erste Spalte	(etwa $1^1/_2$ cm breit) =	für die laufende Nummer
	zweite „	(etwa 3 cm breit) =	„ das Erwerbsdatum
	dritte „	(etwa 5 cm breit) =	„ den Künstler-Namen und Vornamen
	vierte „	(etwa $15^1/_2$ cm breit) =	„ den Titel des Blattes
	Respektraum	(etwa $2^1/_2$ cm breit)	
Rechts:	„	(etwa $2^1/_2$ cm breit)	
	erste Spalte	(etwa 3 cm breit) =	für die Literaturangabe
	zweite „	(etwa $1^1/_2$ cm breit) =	„ die Angabe der Technik (man bediene sich der drei Abkürzungen K = Tiefdruck, H = Hochdruck, St = Flachdruck und wenn man eingehender sein

will, Aquat. für Aquatinta, Schabk. für Schabkunst, R für Radierung, Kltndl. für Kaltnadel usw.

dritte Spalte (etwa 7 cm breit) = für Angabe der Erwerbsquelle, also Name und Stadt des Händlers

vierte „ (etwa 2 cm breit) = Preis

fünfte „ (etwa 11 1/2 cm breit) = „Bemerkungen"

Respektraum (etwa 2 1/2 cm breit)

Man kann sich vom Buchbinder die Schlußblätter des Buches alphabetisieren lassen und dort ein Namensregister der Künstler anbringen.

Die Literaturangabe erhält man mit dem Blatt, wenn man es bei einem der angesehenen Händler oder auf einer größeren Versteigerung kauft. Wer eine große Sammlung anlegt, — es gibt oder gab wenigstens Privatsammlungen, die es an Umfang mit allen, außer den ganz großen öffentlichen aufnahmen, — der wird sich natürlich die Literatur selbst anzuschaffen suchen, wie er ja überhaupt, sobald sein Besitz in die tausende von Blättern geht, sich den Gepflogenheiten des Museums nähern wird.

Im letzten Abschnitt habe ich die Literatur, eine Bibliographie aller mir bekannt gewordenen Oeuvreverzeichnisse, angegeben. Gegenüber dem Abdruck im Handbuch für Kupferstichsammlungen ist das Verzeichnis bis auf den heutigen Tag nach bestem Vermögen ergänzt. In der Zwischenzeit sind sehr viele Händlerkataloge erschienen; sie tragen aber nur die Allüren eines richtigen Oeuvreverzeichnisses, ohne dessen wirkliche Qualitäten zu besitzen; daher nahm ich fast nichts hiervon auf, — einmal deshalb, weil sie doch nur das aufführen, was der Verleger gerade hat. Dagegen verließ ich mich 1916 wegen des Bartsch und Passavant auf Wessely; diesmal habe ich aber auf die Werke selbst zurückgegriffen, wobei manche Versehen Wesselys verbessert werden konnten und das Monogrammverzeichnis ergänzt wurde.

OEUVRE=KATALOG
BIBLIOGRAPHIE

Nachstehend habe ich in rein alphabetischer Folge der Künstlernamen sämtliche zu meiner Kenntnis gelangten Druckstellen nachgewiesen, in denen die graphischen Arbeiten von Künstlern in einer Weise raisonnierend beschrieben sind, daß man danach „attestieren“ kann. Die Angaben für Monographien stehen voll ausgeführt jeweils hinter dem Künstlernamen, Hinweise auf Stellen in den großen umfassenden Oeuvre-Verzeichnissen wie Bartsch, Passavant usw. werden mit Hilfe von Abkürzungen gegeben. Die Liste der von mir gebrauchten Abkürzungen, zugleich ein alphabetisches Verzeichnis dieser umfassenden Werke, steht voran.

In der vorigen Auflage hatte ich auf eine 1922er Veröffentlichung über L. Richter hingewiesen, aber mit einem †, da ich bereits so viel Einblick gewonnen hatte, um zu wissen, daß sie nicht nach den Grundsätzen gearbeitet sei, die mir für einen Oeuvre-Katalog als die einzig richtigen gelten. Jetzt erscheint sie mir so stark die Herkunft von der Hand des unsachgemäßen Nichtfachmanns zu verraten, — schon einmal durch das wirre Durcheinander der Aufzählung von beglaubigten und nur zugeschriebenen Arbeiten — daß ich sie nicht mit gutem Gewissen dem Sammler zur Benutzung empfehlen kann; ich habe sie also fortgelassen. An dieser Stelle komme ich überhaupt darauf zurück, weil der Verleger dem Buch einen Zettel beigelegt hat, der Angaben über mich enthält, die den Tatsachen nicht entsprechen.

A. (XVI)	A. Andresen, Der deutsche peintre⸗graveur .... 5 Bde. Leipzig, 1864–1878
A. (XIX)	A. Andresen, Die deutschen Malerradierer des 19. Jahrh. 5 Bde. Leipzig, 1866 bis 1874
Ap.	A. Apell, Handbuch .. der vorzüglichsten Kupferstecher des 19. Jahrh. .. in Linienmanier .... Leipzig, 1880
B.	J. A. v. Bartsch, Le peintre⸗graveur 12 Bde. Wien 1803–1821
Bartsch (R. v. Rijn)	J. A. v. Bartsch, Catalogue .. de Rembrandt et ... imitateurs .. Nouvelle éd. 2 Bde. Wien, 1797
Baud.	P. de Baudicour, Le peintre⸗graveur français 2 Bde. Paris, 1859–1861
B. B.	Börsenblatt für den Deutschen Buchhandel (Jahrgänge 1906–1910)
D.	L. Delteil, Le peintre⸗graveur illustré (bis 1922 16 Bde.) Paris, 1906 ff.
Dut.	E. Dutuit, Manuel de l'amateur d'estampes 5 Textbände erschienen (I1, I2, IV, V u. VI) Paris, 1881–1888 (Nur eine Auswahl, wenn auch eine sehr reiche. Wegen der besonders sorgfältigen und ausgiebigen Zustandsbeschreibungen wichtig).
Ev.	A. E. Evans & Sons. Additional Notes to „Le peintre⸗graveur" of Bartsch. London, 1857. (Nach Nummern, nicht nach Seitenzahlen vermerkt.)
Gr.⸗K.	Mitteilungen der Zeitschrift „Die Graphischen Künste" Wien, 1879 ff.

H. . . . . =	F. Herbet, Les graveurs de l'école de Fontainebleau 5 Bde. Fontainebleau. 1896–1902
Heller . . . . =	J. Heller, Zusätze zu A. Bartschs Le peintre-graveur Nürnberg, 1854
H. und L. . . . . . =	T. Hippert und J. Linnig, Le peintre-graveur hollandais et belge du 19me siècle 2 Bde. Brüssel, 1874–1879
K. . . . . =	J. P. v. d. Kellen, Le peintre-graveur hollandais et flamand Utrecht, (1866)
L. . . . . =	M. Lehrs, Geschichte und kritischer Katalog .... Kupferstiche d. 15. Jahrh. Wien, 1908 ff.
L. und D. . . . . . =	C. W. Lawrence und B. Dighton, French line engravings of the late 18th century London, 1910 (Vergl. die Bemerkung zu Dutuit, oben.)
N. . . . . =	(R. Naumanns) Archiv für die zeichnenden Künste Leipzig, 1855–1870
P. . . . . =	J. D. Passavant, Le peintre-graveur 6 Bde. Leipzig, 1860–1864
R.-D. . . . . =	A. P. F. Robert-Dumesnil, Le peintre-graveur français 11 Bde. Paris, 1835–71
Rov. . . . . =	D. Rovinsky, L'œuvre gravé de Rembrandt St. Petersburg, 1890
Rovinski (Élèves de R.) =	D. Rovinsky, L'œuvre gravé des élèves de Rembrandt etc. St. Petersb., 1894
Sch. . . . . =	Schiefler, Verzeichn. des graph. Werks neuerer hamburgischer Künstler Hamburg, 1904
Sm. . . . . =	J. C. Smith, British Mezzotint Portraits 4 Bde. London, 1884. (Vergl. die Bemerkung zu Dutuit, oben. Man beachte die Nachträge im Bd. IV, die ich nicht anführen konnte, da die Seiten ohne Zahlen sind.)

Stauffer, D. M^c N. . = American engravers upon Copper and Steel New York (Grolier Club), 1907, 2 Bde. 8°

Ve. . . . . = Vesme, Le peintre graveur italien Mailand, 1906

Suppl. Weigel . . . = R. Weigel, Supplements au peintre graveur de A. Bartsch Leipzig, 1843

Wess. . . . . = J. E. Wessely, Supplemente zu den Handbüchern der Kupferstichkunde (S. A. aus dem „Repertorium f. Kunstwiss.") Stuttgart, 1881

Ist ein * dem Eintrag vorgestellt, so kenne ich die Arbeit nicht aus eigener Anschauung.

Ist ein † dem Eintrag vorgestellt, so genügt die Arbeit in einer oder mehreren Beziehungen nicht vollauf den Ansprüchen, die an ein Oeuvre=Verzeichnis gestellt werden müssen. (Es ist nicht durchnumeriert, oder die Blätter sind nur nach Titeln ohne Beschreibungen, oder nicht einzeln angeführt, usw.)

Das BB ist eigentlich für Händler bestimmt, doch die Artikel von A. Roeper (zwei von E Mestern) sind sehr wichtig und für Museen wenigstens erreichbar.

Andresens Handbuch hat einige wenige Meister (z. B. C. D. Friedrich), die anderswo fehlen, aber da es ja im Prinzip nur Auswahl bietet, eignet es sich nicht zu Arbeitszwecken; daher habe ich es gerade wie Beraldi, Heller usw. nicht berücksichtigt. Etwas anders steht es mit Apell, da er eine Anzahl Meister vollständig und ausführlich bietet, sodann ein ganzes abgerundetes Gebiet umfaßt.

Abbema, W. v. . . . . = Ap. 1
Abel, J.. . . . . . . = A. (XIX.) III. 70
Abri, L. . . . . . . = B. XXI. 232
Achard, A. J. . . . = H. und L. I. 1
Achenbach, A. . . . = Meyers Künstler=Lex. Bd. I; Thiemes Künstler=Lex. Bd. I; Ausst. Katalog d. Düsseldorfer städt. Smlgn., 1916
Adam, P. M.. . . . . = Ap. 2
Adams, F. E. . . . = Sm. I. 1
Aeken, H. Bosch van . = siehe Bosch
Agnen, H. . . . = siehe Bosch
Agostino de' Musi . = siehe Musi
Agricola, C. J. A. . . = A. (XIX) IV. 1; Ap. 3
Agucchi, G. . . . . = siehe Meister mit der Fußangel
Aken, J. van . . . . = B. I, 269, Suppl. Weigel 36; Heller 1; Dut. IV. 1
Albani, F.. . . . . . = B. XVIII. 342
Alberti, C. . . . . = B. XVII. 43; Wess. 83
Alberti, P. F. . . . = B. XVII. 313
Aldegrever, H. . . . B. VIII. 362; P. IV. 102; F. J. Gehrken, Münster 1841; Heller 1; Ev. 183; Wess. 7

Alfieri, A.. . . . . . = Ap. 4
Algardi, A. . . . . . = B. XIX. 74
Aliamet, J. . . . . . = E. Délignières, Paris, 1896
Aliamet, P. M. . . . . = L. und D. 1
Alix, J.. . . . . . . = R.-D. IV. 19 u. XI. 1
Allais, J. A. . . . . . = Ap. 4
Allais, P. . . . . . . = Ap. 5
Allegrain, E. . . . . . = R.-D. VIII. 276 u. XI. 2
Allen, J. B. . . . . . = Ap. 5
Allgeyer, J. . . . . . = Ap. 5
Almeloveen, J. . . . . = B. I. 285; Suppl. Weigel 37; Dut. IV. 5 und V. 585
Aloisi, B. . . . . . . = siehe Galanino
Alt, R. v. . . . . . . = Gr.-K. (1906) 27
Altdorfer, A.. . . . . = B. VIII. 41; P. III. 301; Heller 4; Wess. 7
Altdorfer, E. . . . . . = P. IV. 45
Altini, I. . . . . . . = Ap. 6
Altmann, A. . . . . . = A. (XIX) III. 187
Amand, J. . . . . . = Baud. I. 138
Amato, F.. . . . . . = B. XXI. 204
Ambrogio, D. . . . . = B. XIX. 198
Ambrosi, F. . . . . . = Ap. 6
Amettler, B. . . . . . = Ap. 6
Amiconi, J. . . . . . = B. XXI. 309
Amidano, L. . . . . . = Ve. 25
Amman, J. . . . . . = B. IX. 351; P. III. 463; A. (XVI) I. 99; C. Becker, Leipzig 1854; Heller 6
Ammon, H. . . . . . = A. (XVI) IV. 284
Amsler, S. . . . . . = Neujahrsbl. d. Künstlerges. in Zürich 1850; Ap. 7
Anderloni, F. . . . . = Ap. 11
Anderloni, P. . . . . = Ap. 13; † E. Anderloni, Mailand, 1903
Anderson, A. . . . . = *Lossing (E. A. Duyckink), New York, 1885; *F. M. Burr, New York, 1893
Andorff, F. A. . . . . = Ap. 17

Aubert, P. E. . . . = Ap. 23
Audinet, P. . . . . . = Sm. I. 4
Audouin, P. . . . . = Ap. 23
Audran, Familie . . = E. Kolloff in Meyers Künstlerlexikon II. 405—430
Audran, G. . . . . . = R.-D. IX. 237 und XI. 2; G. Duplessis, Lyon, 1858
Audran, P. G. . . . = Baud. II. 291
Aureli, N . . . . . . = Ap. 27
Auvray, P. L. . . . = L. und D. 3
Avignon, G. L. d' . . = P. VI. 272
Avril, J. J., d. Ä. . . = E. Kolloff in Meyers Künstlerlexikon II. 484; Ap. 28
Avril, J. J., d. J. . . = E. Kolloff in Meyers Künstlerlexikon II. 487; Ap. 29
Axmann, J. . . . . . = Ap. 30
Backenberg, F. . . . = Ap. 31
Bacon, F. . . . . . . = Ap. 31
Badalocchio (Rosa), S. = B. XVIII. 352
Baderna, B. . . . . . = Ve. 339
Badiale, A. . . . . . = B. XIX. 225
Baerdemaecker, F. de = H. und L. I. 61
Bagelaer, E. G. I. . . = H. und L. I. 11
Bahmann, F. . . . . . = Ap. 31
Baillie, W. . . . . . = J. Kolloff in Meyers Künstlerlexikon II. 549; Sm. I. 5.
Bailliu, P. de . . . = J. Kolloff in Meyers Künstlerlexikon II. 556
Bailly, J. . . . . . . = R.-D. II. 89 u. XI. 3
Bakhuijzen, L. . . . = B. IV. 269; Suppl. Weigel 197; Heller 16; Dut. IV. 11 und V. 585
Bal, C. J. . . . . . . = Ap. 32
Baldi, L. . . . . . . = B. XXI. 87
Baldini, B. . . . . = B. XIII. 142. 158 und 161; P. V. 27; Ev. 98. 99, 109 und 110; J. Kolloff in Meyers Künstlerlexikon II. 574

Baldung, H. . . . . . = B. VII. 301; P. III. 318; Ev. 114, 211; Eisenmann in Meyers Künstlerlexikon II. 630
Balestra, A. . . . . . = B. XXI. 293, Wess. 85
Balestra, G. . . . . . = Ap. 32
Bankel, J. . . . . . . = Ap. 33
Banzo, A. . . . . . . = Ap. 33
Baquoy, J. C. . . . . = L. und D. 3
Baquoy, P. C. . . . . = Ap. 34
Barbabin, F. . . . . . = R.-D. III. 313
Barbarj. J. de . . . . = B. VII. 516; P. III. 134; Heller 16; Ev. 320—324; A. de Canditto, Brüssel, 1881; Galichon, Paris, 1861 (a. d. Gaz. d. Beaux-Arts); P. Kristeller, Intern. Chalcographische Gesellsch. für 1896
Barbé, J. B. . . . . . J. Kolloff in Meyers Künstlerlexikon II. 719
Barbiere. D. del . . . = B. XVI. 355; P. VI. 198; Wess. 85; H. III. 9
Barbieri, F. . . . . . = B. XVIII. 361
Barbieri, L. . . . . . = B. XIX. 418
Barbiers, P. . . . . . = H. und L. I. 62
Barfus, P. . . . . . . = Ap. 35
Barnard, W. . . . . . = Sm. I. 7
Barney, W. W. . . . . = Sm. I. 12
Barni, G. . . . . . . = Ap. 35
Barocci, F. . . . . . = B. XVII. 1; Wess. 85
Barocci, L. . . . . . = Ap. 36
Barras, S. . . . . . . = R.-D. IV. 231 u. XI. 3
Barrière, D. . . . . . = R.-D. III. 42 u. XI. 6
Barth, C. . . . . . . = Ap. 36
Barthelmess, N. . . . = Ap. 37
Bartoccini, B. . . . . = Ap. 37
Bartolo, F. di . . . . = Ap. 122

Bartolozzi, F.	= *Catalog der Sammlung Molteno, London, 1824; Ap. 38; † Tuer, London, 1882 (2. Aufl. 1885?)
Bartsch, A. v.	= F. Bartsch, Wien, 1818; Ap. 39
Barye, A. L.	= D. VI
Bass, J.	= N. 15 (1869) 95
Basse, W.	= Rovinski (Élèves de R.) 65
Bassiano, B.	= B. XX. 166
Bassinet-Daugard, J. P.	= R.-D. VIII. 297
Baugniet, C.	= H. und L. I. 62
Bause, J. F.	= G. Keil, Leipzig, 1849; Wess. 8; Ap. 39
Baxter, G.	= *†C. F. Bullock, Birmingham, 1901; *C. T. Courtney Lewis, London, 1908; *dass. 2. Aufl., London, 1911
Bazzicaluve, E.	= B. XX. 69; Wess. 85
Beard, T.	= Sm. I. 17
Beatrizet, N.	= B. XV. 235; P. VI. 117; Heller 17; R.-D. IX. 131 u. XI. 8; Seidlitz in Meyers Künstlerlexikon III. 234 Wess. 85; H. III. 49
Beaugrand, A.	= Ap. 45
Beauvarlet, J. F.	= *Dairaire, Abbeville, 1860; Ap. 45; L. und D. 3
Beccafumi, D.	= P. VI. 149; Seidlitz in Meyers Künstlerlexikon III. 255
Bechon de Rochebrune, J.	= R.-D. III 227 u. XI. 8
Becker, A.	= Ap. 49
Becker, C.	= Ap. 49
Becker, L.	= H. und L. I. 64
Beckett, I.	= Sm. I. 20
Bedetti, R.	= Ap. 49
Beeresteijn, Cl. de	= K. 124
Bega, C.	= B. V. 221; Supplement Weigel 281; Heller 18, Dut. IV. 18 und V. 585
Begeijn, C. A.	= K. 13

Beham, B. . . . . . = B. VIII. 81; P. IV. 68; Heller 20; A. Rosenberg, Leipzig, 1875; Wess. 8; E. Aumüller, München, 1881; Seidlitz in Meyers Künstlerlexikon III. 315; G. Pauli, Straßburg, 1911

Beham, S. . . . . . = B. VIII. 112; P. IV. 72; Heller 21; Ev. 182; A. Rosenberg, Leipzig, 1875; Loftie, London, 1877; E. Aumüller, München, 1881; Wess. 9: Seidlitz in Meyers Künstlerlexikon III. 321; G. Pauli, Straßburg, 1901; S. Laschitzer in Gr.-K., 1903, 16; Gr.-K, 1910, 36; G. Pauli (Nachträge) Straßburg, 1911; Röttinger, Straßburg, 1921

Beich, J. F. . . . . . = A. (XVI) V. 294

Bein, J. . . . . . . = Ap. 49

Beisson, F. J. A. . . = Ap. 50

Bell, A. . . . . . . = Sm. I. 55

Bell, E. . . . . . . = Sm. I. 55

Bella, G. della . . . = Ap. 110

Bella, S. della . . . = C. A. Jombert, Paris 1772; Ve. 66

Bellangé, H. . . . . . = J. Adeline, Paris, 1880

Bellange, J. . . . . . = R.-D. V. 81 u. XI. 9

Bellavia, M. A. . . . = B. XX. 1

Bellotto, B. . . . . . = R. Meyer, Dresden, 1878; Ve. 488 (vergl. auch Stübel i. Monatshefte f. Kunstwissenschaft, Nov. 1911, S. 495–501)

Belly, J. . . . . . . = R.-D. IV. 2 u. XI. 13

Bemmel, J. G. v. . . = A. (XVI) V. 308

Bemmel, P. v. . . . . = A. (XVI) V. 344

Benaglia, G. . . . . . = Ap. 50

Benaschi, J. B. . . . = B. XXI. 208

Bencovich, F. . . . . = Ve. 366

Bendorp, C. F. . . . . = H. und L. I. 65.

Benedetti, M. . . . . = Ap. 51

Benedetti, T. . . . . . = Ap. 51

Benson, F. W.	=	A. E. M. Pfaff, Boston, 1916
Benucci, V.	=	Ap. 52
Bercy, P. G. de	=	R.⸗D. III. 97
Beretta, G.	=	Ap. 52
Berger, D.	=	Anon., Leipzig, 1792
Berghem, N.	=	*H. de Winter, Amsterdam, 1767; B. V. 245; Suppl. Weigel 293; Heller 27; Wess. 41; Dut. IV. 29 und V. 585
Berghen, G. v. d.	=	H. und L. I. 67
Berkowetz, J.	=	Ap. 53
Berlinghieri, C.	=	B. XX. 110; Wess. 85
Bernard, S.	=	R.⸗D. VI. 243 u. XI. 13
Bernardi, J.	=	Ap. 53
Bernigeroth, J. M. u. M.	=	†W. Weidler, Altona, 1914
Berselli, G.	=	Ap. 54
Berssenew, J. A.	=	D. Rovinski, St. Petersb. 1886 (in russ. Spr.)
Bert, E.	=	H. und L. I. 68
Bertelli, F.	=	H. IV. 22
Berthold, F.	=	A. (XIX) I. 60
Bertini, A.	=	Ap. 54
Bertinot, G. N.	=	Ap. 55
Bervic⸗Balvay, C. C.	=	*Quatremère de Quincy, Paris, 1823; Ap. 56
Besnard, A.	=	*Coppier, Paris, 1921
Besozzi, A.	=	B. XXI. 257
Best, J. A. R.	=	H. und L. I. 70
Betini, P.	=	B. XIX. 255
Betou, A.	=	R.⸗D. VIII. 225
Bettazzi, R.	=	Ap. 57
Bettelini, P.	=	Ap. 58
Bettoni, N	=	Ap. 61
Beurs, de	=	H. und L. I. 68
Bevilaqua, V.	=	siehe Salimbene
Bewick, T.	=	Anon., London, 1851; *T. Hugo, London 1866 (Suppl. 1868); *F. G. Steffens, London, 1881

Beyer, L. . . . . . . = Ap. 61
Beytler, J.. . . . . . = A. (XVI) IV. 42
Beytler, M. . . . . . = B. IX. 586; P. IV. 243; A. (XVI) IV. 36
Biard, P., d. Ä. . . = R.-D. V. 64
Biard, P., d. J. . . = R.-D. V. 98 u. XI. 14
Bickart, J. . . . . . = A. (XVI) V. 213
Bidauld, J. P. X. . . = Baud. II. 285
Biffi, C. . . . . . . = B. XIX. 81
Billoin, C. . . . . . = H. und L. I. 70
Bink, J. . . . . . . = B. VIII. 249; P. IV. 86; Heller 29; Ev. 115-127; Wess. 15; E. Aumüller, München, 1893; Merlo, Kölnische Künstler (2. Aufl.), Düsseldorf 1895, 71; Pauli im „Repertorium f. K.", XXXII. 31
Biondi, C. . . . . . = Ap. 61
Biondi, V. . . . . . = Ap. 61
Biot, G. . . . . . . = H. und L. I. 78; Ap. 62
Birche, H. . . . . . = Sm. I. 60
Biscaino, B. . . . . = B. XXI. 179
Bisi, B. . . . . . . = Ve. 334
Bisi, E.. . . . . . . = Ap. 62
Bisi, M. . . . . . . = Ap. 62
Bittheuser, J. P. . . = Ap. 63
Blackmore, T. . . . = Sm. I. 61
Blake, C. S. . . . . = Sm. I. 63
Blake, W. . . . . . = A. G. B. Russell, London, 1912
Blanchard, A. . . . = Ap. 64
Blanchard, A. J. B. M. = Ap. 65
Blanchard, J. . . . = R.-D. VIII. 193
Bland, ? . . . . . . = Sm. I. 63
Blanchet, T. . . . . = R.-D. VI. 252 und XI. 15
Blaschke, J. . . . . = Ap. 67
Bleeck, P. van . . . = Sm. III. 1397
Bleker, G. . . . . . = B. IV. 103; Suppl. Weigel 167; Dut. IV. 49
Bles, D. . . . . . . = H. und L. I. 80
Bloch, C. . . . . . . = J. R. Thiele, Kopenhagen, 1898

Block, B. . . . . =	A (XVI). V. 199
Block, E. de . . . . . =	H. und L. I. 80
Blois, A. de . . . . . =	Sm. I. 64
Blokhuyzen, D. V. . =	H. und L. I. 86
Blondel, G. F. . . . . =	Sm. I. 64; C. Dodgson in Print Collector's Quarterly IX. 303
Blooteling, A. . . . . =	J. E. Wessely in N. 13 (1867), I (auch als S.-A.); Wess. 41; Sm. I. 64; Dut. IV. 52 und V. 585
Blot, M. . . . . =	Ap. 67; L. und D. 6
Blum, H. . . . . =	A (XVI). III. 279
Blum, R. F. . . . . . =	*(Ausst. Katalog) Cincinnati, 1905
Boba, G. . . . . =	B. XVI. 363; H. IV. 22
Bobrun, L. . . . . . . =	R.-D. VI. 147 und XI. 16
Boccanegra, J. . . . =	Ve. 359
Bocholt, F. von . . . =	B. VI. 77; P. II. 186; Ev. 180 und 285–88; Wess. 16
Bock, J. . . . . =	B. IX. 598
Bockmann, G. . . . . =	Sm. I. 70
Boehle, F. . . . . . . =	R. Schrey, Frankfurt a. M., 1914
Boel, P. . . . . =	B. IV. 197; Supplement Weigel 183; Wess. 43; Dut. IV. 55 und V. 586
Boerner, F. A. . . . . =	†Boerner in „Der Kunsthandel" März 1922
Boerner, J. A., Amalie u. El. =	N. 9 (1863), 8, 18 und 19
Boetto, J. . . . . . . =	Ve. 26
Bogaerts, F. . . . . . =	H. und L. I. 88
Boillot, J. . . . . . . =	R.-D. VI. 70
Boilly, L. L. . . . . . =	H. Harrisse, Paris, 1898
Boissart, M. J. . . . =	R.-D. IV. 25 und XI. 17
Boissieu, J. J. de . . =	†Cat. Rigal, Paris, 1817; J. J. de Boissieu, Lyon, 1811; (de Boissieu), Lyon, 1878
Bol, F. . . . . =	Bartsch (R. v. Rijn), II. I; Wess. 44; Rovinski (Élèves de R.), 17; Dut. IV. 58 und V. 586
Bol, H. . . . . =	K. 85 und 228; Dut. IV. 65

Boldrini, N. . . . . . = P. VI. 217
Bolognini, G. B. . . = B. XIX. 187
Bolswert, B. A. . . . = Dut. IV. 65 und V. 586
Bolt, J. F. . . . . . . = Anonym, Berlin, 1794
Bolton, J. . . . . . . = Sm. I. 80
Bomblet, K. . . . . . = H. und L. I. 90
Bonaini, G. . . . . . = Ap. 68
Bonajuti, I. . . . . . = Ap. 68
Bonaldi, G. A. . . . . = Ap. 69
Bonasone, G. . . . *Cumberland, London, 1793; *G. A. Armano, Rom, 1820; B. XV. 101; P. VI. 102; Heller 31; Wess. 85; H. III. 45
Bonato, P. . . . . . = Ap. 69
Bone, M. . . . . . . = C. Dodgson. London, 1909
Bonington, R. P. . . A. Bouvenne, Paris. 1873
Bonnecroy, J. . . . . = R.-D. III. 32
Bonnemer, F. . . . . = R.-D. VIII. 274
Bonvoisin, H. . . . . = Ap. 70
Bonvoisin, M. . . . . = H. und L. II. 706
Boom, A. H. van . . = siehe Verboom
Borboni, M. . . . . . = B. XIX, 194
Bordiga, B. . . . . . = Ap. 70
Boresom, A. v. . . . B. IV. 215; Suppl. Weigel 188; Heller 32
Borgiani, O. . . . . . = B. XVII. 315; Heller 32
Borzone, F. M. . . . = Ve. 343
Bos., A. v. d. . . . . = H. und L. II. 1105
Bos, J. . . . . = H. und L. I. 91
Bosch van Aachen, H. = B. VI. 354; P. II. 284; W. Schmidt in Meyers Künstlerlexikon I. 96
(siehe Alaert Duhameel)
Boscolo, L. . . . . . = Ap. 70
Boselli, T. . . . . . = Ap. 70
Bosq, J. . . . . . . = Ap. 71
Bosse, A. . . . . . . G. Duplessis, Paris 1859 (auch in „Revue univ. des Arts" VII)
Bosse, L. . . . . . . = L. und D. 6
Bossert, J. . . . . . . = *J. Zeitler, Leipzig 1920

Both, A. . . . . . . = B. V. 199; Suppl. Weigel 279; Dut. IV. 71
Both, J. . . . . . . = B. V. 199; Suppl. Weigel 276; Heller 32; Wess. 44; Dut. IV. 73 und V. 586
Bottani, Giov. . . . = Ve. 479
Bottani, Gius. . . . = Ve. 478
Bottari, G. P. . . . = Ve. 341
Botticelli, S. . . . . = siehe Filepepi
Boucher, F. . . . . = Baud. II. 37
Boucher-Desnoyers, L. A. = F. Halevy, Paris, 1860; Ap. 117
Bouchier, J. . . . . = R.-D. V. 68
Bouchorst, J.. . . . = K. 213
Bouillard, J. . . . . = Ap. 71
Boulenger, H. . . . = H. und L. I. 93
Boulogne, B. de . . = R.-D. II. 144 u. XI. 17
Boulogne, L. de, d. Ä. = R.-D. I. 111 u. XI. 18
Boulogne, L. de, d. J. = R.-D. III. 282 u. XI. 18
Bounieu, M. H. . . = Baud. II. 275
Bourdet (Burde), J. C. = A. (XIX) V. 51
Bourdon, S. . . . . = R.-D. I. 131 u. XI. 19
Bourgeois, E. . . . = Ap. 71
Bourguignon, J. . . = s. Courtois
Bout, P. . . . . . . = B. IV. 401; Suppl. Weigel 224; Wess. 44 Dut. IV. 80
Boutet, H. . . . . . = L. Maillard, Paris, 1895
Bouvier, A. . . . . = Ap. 71
Bouys, A. . . . . . = R.-D. IV. 224 und XI. 19
Bovie, F. . . . . . = H. und L. I. 94
Bovinet, E. . . . . = Ap. 72
Boy, G. . . . . . . = Sm. I. 80
Boydell, Jos.. . . . = Sm. I. 81
Boyer d'Aguilles, J. B. = R.-D. IV. 213 u. XI. 20
Boys, A. . . . . . . = A. (XVI) IV. 293
Boyvin, R. . . . . . = B. IX. 232; R.-D. VIII. 11 und XI. 23; Wess. 97; H. III. 34
Bozza, G.. . . . . . = Ap. 72
Bozzolini, N. . . . = Ap. 72

Bracelli, J.	B. XX. 74
Braekeleer, F. de . .	H. und L. I. 95
Braekeleer, H. de . .	H. und L. I. 99
Braemt, J. P.	H. und L. I. 107
Bramante	P. V. 176; Courajod et Geymüller, Paris, 1874 (zuvor in d. Gaz. d. B.-A.)
Bramer, L.	Rovinski (Élèves de R.) 65
Brangwyn, F.	Newbolt und A., London, 1908; Anon., (Fine Arts Society), London, 1912
Braij, D. de	D. V. Blockhuijzen, Rotterdam, 1870
Bréa, ? de	Sm. I. 169
Breckerveld, H. . . .	Wess. 44
Bree, M. J. van . . .	H. und L. I. 108
Bree, P. van	H. und L. I. 110
Breenberg, B.	B. IV. 157; Suppl. Weigel 176; Wess. 44; Dut. IV. 82
Brenet, N. G.	Baud. II. 179
Brentel, D.	A. (XVI) IV. 170
Brentel, F.	A. (XVI) IV. 185
Brentel, G.	A. (XVI) IV. 216
Brescia, G. A. da . .	B. XIII. 315; P. V. 103; Ev. 128–131; Wess. 86
Brescia, G. M. da . .	B. XIII. 311; P. V. 112
Bresciani, P.	siehe Scarezzi
Bretschneider, D. . .	A. (XVI) II. 1
Bretschneider, F. W. T.	Ap. 72
Breu, J.	B. VII. 448; P. III. 294; †Gr.-K. 1909, 1
Breughel, J. d. Ä. . .	K. 220
Breughel, P. d. Ä. . .	Dut. IV. 92; Bastelaer, Brüssel, 1907 (Seite 219)
Brevière, L. H. . . .	Adeline, 1877
Brey, H.	Ap. 73
Brias, C.	H. und L. I. 111
Bridi, L.	Ap. 73
Bridoux, A. F. E. . .	Ap. 73
Brinckmann, G. . . .	Ap. 74

Briot, J.	= R.-D. X. 198 u. XI. 25
Brizio, D.	= siehe Ambrogio
Brizio, F.	= B. XVIII. 249
Bromley, W.	= Ap. 74
Bronkhorst, J. G. . .	= B. IV. 53; Suppl. Weigel 151; Wess. 45
Brooks, J.	= Sm. I. 83
Brookshaw, R. . . .	= Sm. I. 99
Brosamer, H.	= B. VIII. 455; P. IV. 32; Heller 33; Ev. 184; Wess. 16
Brosterhuisen, Jan de	= K. 129 und 230; Dut. IV. 93
Brou, C. de	= H. und L. I. 111
Brown, H.	= H. und L. I. 119
Brown, J. L.	= G. Hédiard, Chateaudun, o. J.
Browne, A.	= Sm. I. 105
Brugghen, G. A. v. d.	= H. und L. I. 120
Brun, F.	= B. IX. 443; P. IV. 176; Wess. 16
Bruna, V. della . . .	= Ap. 110
Bruni, F.	= Ve. 348
Brust, A.	= Ap. 75
Bruijn, N. de . . .	= Dut. IV. 95
Bry, T. de	= Dut. IV. 94
Bryer, H.	= Sm. I. 123
Buchhorn, K. L. B. C.	= Ap. 75
Büchel, C. E.	= Ap. 76
Bültemeyer, H. . . .	= Ap. 77
Bürkner, H.	= A. (XIX) V. 201
Büscher, ?	= Ap. 77
Buhl, J. L.	= Ap. 77
Buhot, F.	= G. Bourcard, Paris, 1899
Bullant, J.	= R.-D. VI. 39 u. XI. 26
Buonafede, G. . . .	= Ap. 77
Buonincontro da Reggio	= Ev. 132
Burani, F.	= B. XX. 89
Burdet, A.	= Ap. 78
Burdett, P. P. . . .	= Sm. I. 124
Burford, T. . . . , .	= Sm. I. 125

Burger, J. . . . . . = Ap. 78; †W. Merz, im Taschenbuch d. hist. Gesellsch. d. Ktns. Aarau f. d. Jahr 1896; B. B. 1909, 6478; J. Burger (Lebenserinnerungen), Aarau, 1912

Burghers, M. . . . = Sm. I. 130

Burgkmair, H., d. Ä. . = B. VII. 197; P. III. 264; Heller 35; N. II. (1856) 152; Muther im „Repertorium" IX. 410

Burgkmair, H., d. J. . = P. III. 264 und 285

Burke, T. . . . . . . = Sm. I. 133

Burnet, J. . . . . . . = Ap. 80

Burt, Ch. . . . . . . = A. Burt, London, 1893

Busch, W. . . . . . = †A. Vanselow, Leipzig, 1913

Buschmann, F. G. . . = H. und L. I. 121

Buschmann, G. E. . . = H. und L. I. 124

Busse, G. . . . . . . = A. (XIX) III. 230

Buttre, J. C. . . . . . = *?, New York, o. J.

Buijtewech, W. . . . = K. 109 und 228

Bye, M. de . . . . . = B. I. 37; I. Add. I; Suppl. Weigel 8; Heller 39; Dut. IV. 96

Cabel, A. v. d. . . . . = B. IV. 221; Suppl. Weigel 190; Heller 82; Wess. 45

Caccianemici, V. . . = P. VI. 176; Wess. 86

Caccioli, J. A. . . . = B. XIX. 435

Calamatta, L. . . . = Ap. 82; L. Alvin, Brüssel, 1882

Calendi, G. . . . . . = Ap. 83

Caletti, J. . . . . . . = B. XX. 129

Callot, J. . . . . . . = (Claussin?), London, 1804; E. Meaume, Paris, 1853; dass. 2. Aufl. Paris, 1860; *A. Houssaye, Paris, 1879; Wess. 97; †P. P. Plan, Brüssel u. Paris, 1914, J. Lieure i. d. „Gaz. d. B.-A." 1918

Camassei, A. . . . . = B. XIX. 72

Cameron, D. Y. . . . = †F. Wedmore, London, 1903; F. Rinder, London, 1912

Camp, C. van . . . = H. und L. I. 126

Campagnola, D. . . = B. XIII. 377; P. V. 167; Ev. 136; E. Galichon, Paris, 1862 (S.-A. a. d. Gaz. des B.-A.)

Campagnola, G. . . = B. XIII. 368; P. V. 162; E. Galichon, Paris, 1862 (S.-A. a. d. Gaz. des B.-A.); Wess. 86; Graphische Gesellschaft V (Berlin, 1907)

Campanella, A. . . = Ap. 84

Canale, A. . . . . . = R. Meyer, Dresden 1878; Ve. 445

Canini, J. A. . . . = B. XXI. 47

Canta-Gallina, R. . . = B. XX. 57

Cantarini, S. . . . . = B. XIX. 119; Wess. 86

Cantini, G. . . . . . = Ap. 84

Canuti, D. M. . . . = B. XIX. 222

Capelli, A. . . . . . = Ap. 85

Capitelli, B. . . . . = B. XX. 149; Wess. 86

Caporali, F. . . . . = Ap. 85

Capelle, J. v. . . . = K. 105

Caquet, J. G. . . . = L. und D. 7

Caraffe, A. C. . . . = Baud. II. 315

Caraglio, J. J. . . . = B. XV. 59; P. VI. 95; Wess. 87; H. III. 48

Carattoni, G. . . . = Ap. 86

Carloni, C. . . . . . = Ve. 370

Carmienke, H. . . . = A. (XIX) IV. 46

Carmona, M. S. . . = Ap. 86

Carmontelle, L. C. de = Baud. II. 143

Carocci, G. . . . . . = Ap. 87

Carolus, L. A. . . . = H. und L. I. 128

Caron, A. A. J. . . . = Ap. 87

Caron, J. L. T. . . . = Ap. 88

Caronni, P. . . . . . = Ap. 88

Carpeaux, J. B. J. . . = D. VI.

Carpi, U. da . . . = B. XII. 11; P. VI. 206; †Gualandi, Bologna, 1854

Carpioni, J. . . . . . = B. XX. 175; Heller 39

Carracci, Ag.	B. XVIII, 29; Heller 39; Wess. 87
Carracci, An.	B. XVIII. 175; Heller 40
Carracci, F.	B. XVIII. 366
Carracci, L.	B. XVIII. 23; Wess. 87
Carrey, C.	Ap. 90
Carrière, E.	D. VIII
Carrocci, P.	Ve. 24
Cartaro, M.	B. XV. 520; P. VI. 157; Heller 83; Ev. 169
Carwitham, J.	Sm. I. 136
Casa, N. della	P. VI. 124; R.-D. IX. 180
Casanova, F.	Baud. I. 133
Casembrot, A.	Wess. 46
Casolano, A.	B. XVII. 42
Caspar, J.	Ap. 90
Castiglione. J. G. B.	B. XXI. 7
Castiglione, S.	B. XXI. 43
Catenaro. G. B.	Ve. 364
Cavedone, J.	B. XVIII. 330
Cecchini, F.	Ap. 91
Cenci, F.	Ap. 92
Cermak, J.	H. und L. I. 147
Ceroni, L.	Ap. 92
Cervi, B.	Ve. 18
Cesio, C.	B. XXI. 101
Challe, M. A.	Baud. II. 149
Chantereau, J.	Baud. I. 12
Chapron, N.	R.-D. VI. 212 und XI. 27
Charlet, N. T.	De la Combe, Paris, 1856
Chartier, J.	R.-D. V. 50 u. XI. 30, H. III. 50
Chassériau, T.	A. Bouvenne, Paris, ?
Chatillon, H. G.	Ap. 92
Chauvel, T.	L. Delteil, Paris, 1900
Cheauveau, F.	Papillon, Paris, 1854 (erste Ausg. 1738)
Chenay, P.	Ap. 93
Cheney, J. und S. W.	S. R. Koehler, Boston, 1891

Cheron, E. S. . . . . . = R.-D. III. 239 u. XI. 33
Cheron, H. . . . . . = R.-D. III. 37
Cheron, L. . . . . . = R.-D. III. 285 u. XI. 35
Chevalier, W. . . . . = Ap. 93
Chevallier (Gavarni), S. = Armelhaut (Malheraut) et Bocher, Paris, 1873
Chevillet, J. . . . . . = L. und D. 8
Chevron, J. . . . . . = Ap. 93
Chiari, F. . . . . . . = Ve. 64
Chiossone, D. . . . . = Ap. 94
Chodowiecki, N. . . . = Anon., Berlin, 1796; D. Jacoby, Berlin, 1808; W. Engelmann, Leipzig, 1857; derselbe, Nachträge, Leipzig, 1860; R. Hirsch (Nachträge zu Engelmann), Leipzig, 1906/7
Choffard, P. P. . . . = L. und D. 8
Chollet, A. J. . . . . = Ap. 94
Chrieger, C. . . . . . = B. IX. 564; P. VI. 241
Ciamberlano, L. . . . = B. XX. 25
Cinericius, F. P. . . . = P. V. 228
Cipriani, G. . . . . . = Ap. 94
Claes, A. . . . . = B. IX. 117 u. 482; P. III. 34; Heller 41; Ev. 60–87; Wess. 17; Aumüller, München, 1893
Claessens, L. A. . . . = Ap. 95; Dut. IV, 97
Clarke, W. . . . . . = Sm. I. 137
Clein, J. . . . . = B. VII. 493; P. IV. 128
Clemens, J. F. . . . . = Ap. 97
Clement, A. . . . . . = Ap. 98
Cleter, G.. . . . . . . = Ap. 98
Clint, G. . . . . = Ap. 98
Clowes, B. . . . . . . = Sm. I. 138
Cochin, C. N. . . . . = †C. A. Jombert, Paris, 1770
Cock, C. de . . . . . = H. und L. I. 145
Cock, H. . . . . = H. III. 52
Coclers, L. B. . . . . = W. H. Siccama, Amsterdam, 1895

Coene, C. . . . . . . = H. und L. I. 133
Cogels, J. C. . . . . . = H. und L. I. 134
Coiny, J. . . . . . . = Ap. 98
Coiny, J. J. . . . . . Ap. 98
Colandon, D. . . . = R.-D. I. 269
Cole, J. . . . . . . = Sm. I. 143
Cole, Sir R. . . . . . = Sm. I. 143
Colin (Collin), J. . . = *M. Soutaine, Reims, 1860
Colin, P. E. . . . . . = *Clement-Janin, Paris
Collaert, A. . . . . . = P. III. 35
Collier, A. . . . . . = Ap. 99
Colombo, A. . . . . = Ap. 99
Conder, C. . . . . . — †Gr.-K. 1913, 56; C. Dodgson (in Gibsons Buch), London, 1914
Conquy, E. . . . . . = Ap. 99
Consorti, B. . . . . . = Ap. 100
Constantin, J. A. . . = Baud. II. 304
Conte, A. . . . . . . = Ap. 100
Coomans, P. O. J. . . = H. und L. I. 139
Coombes, P. . . . . . = Sm. I. 144
Cooper, J. . . . . . . = Sm. I. 144
Cooper, R. . . . . . = Sm. I. 146
Cooper, R. . . . . . = Ap. 100
Cordus, P. . . . . . = A. (XVI) III. 341
Copley, J. S. . . . . . = Sm. 147
Corinth, L. . . . . . = K. Schwarz, Berlin, 1917
Coriolano, B. . . . . — B. XII. 18ff.; P. VI. 220ff.; Heller 41 Ev. 105–6
Coriolano, J. B. . . . — B. XIX. 33; P. VI. 224, 228
Coriolanus, J. T. . . = B. IX. 402
Cornacchia, G. . . . = Ap. 101
Corneille, C. . . . . . B. IX. 44; P. VI. 263; R.-D. VI. 7
Corneille, J. B. . . . = R.-D. VI. 320 u. XI. 37
Corneille, M. A. . . = R.-D. VI. 285 u. XI. 38
Cornelisz v. Oostsaanen, J. . . . . . — B. VII. 444; P. III. 24; Heller 41

Coron, ? . . . . . . = L. und D. 10
Corot, A. . . . . = Ap. 101
Corot, J. B. C. . . . . = D. V.
Corr, M. E. . . . . . . = Ap. 101
Costa, A. . . . . = Ap. 101
Costa, L. . . . . = P. V. 203
Cosway, R. . . . . . . = F. B. Daniell, London, 1890
Cotelle, J. d. Ä. . . . = R.=D. V. 128 u. XI. 40.
Cotelle, J. d. J. . . . . = R.=D. V. 317
Cotman, J. S. . . . . † A. E. Popham in Print Collector's Quarterly IX. 237
Cottet, C. . . . . . . = Gr.=K. 1909, 29
Cottin, J. . . . . = Ap. 102
Couché, J. . . . . . . = L. und D. 10
Coucke, J. . . . . . . = H. und L. I. 148
Coupé, A. J. B. . . . = Ap. 102
Courtois, G. . . . . . = R.=D. I. 211 u. XI. 41
Courtois, J. . . . . . . = R.=D. I. 199
Courtois, J. B. . . . . = R.=D. I. 218 u. XI. 42
Courtois, P. F. . . . . = L. und D. 12
Cousin, C. . . . . . . = Ap. 102
Cousin, J. . . . . . . = P. VI. 260; R.=D. IX. 4 u. 323; Wess. 97
Cousins, S. . . . . . . = G. Pycroft, London, 1887 und 1899; A. Graves, London, o. J.; A. Whit=man, London, 1904
Couwenbergh, H. W. = Ap. 102
Coypel, A. . . . . . . = R.=D. II. 160 und XI. 42
Coypel, C. . . . . . . = R.=D. II. 223 und XI. 44
Coypel, N. . . . . . . = R.=D. II. 85 u. XI. 45
Coypel, N. N. . . . . = R.=D. II. 221 u. XI. 45
Cozza, F. . . . . = B. XIX. 78
Cozzi, G. . . . . = Ap. 103
Crabeels, F. . . . . . = H. u. L. I. 148
Cranach, L. . . . . . = B. VII. 273; P. IV., 1 u. 24; J. Heller, Bamberg, 1854 (1. Aufl. 1821); C. Schuchardt, Leipzig, 1851; Wess. 18

Crayvanger, G. . . . = H. u. L. I. 153
Cremonese . . . . = siehe J. Caletti
Crespi, J. M. . . . = B. XIX. 393; Heller 42
Cretey, J. . . . . = R.-D. IV. 223 und XI. 46
Creti, D. . . . . . = Ve. 360
Crome, J. . . . . = H. S. Theobald, London, 1906
Croutelle, L. . . . = Ap. 103
Crozier, J. J. . . . = R.-D. VIII. 223
Crozier, J. P. . . . = R.-D. II. 82 und XI. 47
Cruikshank, G. . . = *Anonym, London, 1840 (zuvor in der Westminster Review); G. W. Reid, London, 1871
Cuijlenburgh, J. v. . = H. und L. I. 157
Cuijp, A. . . . . . = K. 98; Dut. IV. 98; J. Hofmann, in den Gr.-K.: 29 (1906), 14
Daffinger, M. . . . = A. (XIX) IV. 91
Dahl, J. C. . . . . = A. (XIX) I. 70
Dala, G. . . . . . = Ap. 103
Dalco, A. . . . . . = Ap. 104
Dalen, C. van . . . = Wess. 46; Dut. IV. 99
Dall' Olio, G. . . . = Ap. 104
Dambrun, J. . . . = Ap. 105; L. und D. 13
Damele, E. . . . . = Ap. 105
Damery, J. . . . . = R.-D. III. 224
Danforth, M. J. . . = Ap. 105
Danguin, J. B. . . . = Ap. 105
Dannhauser, J. . . . = A. (XIX) IV. 201; Gr.-K. 1897, 20
Dansaert, L. . . . . = H. und L. I. 161
Danse, A. . . . . . = H. und L. I. 161
Danzel, J. . . . . = L. und D. 14
Daret, J. . . . . . = R.-D. I. 227 und XI. 48
Darnstedt, J. A. . . = Ap. 106
Darodes, L. A. . . . = Ap. 106
Dassonville, J. . . . = R.-D. I. 167 und XI. 49; Wess. 98
Daubigny, C. . . . = F. Henriet, Paris, 1875 (2. Aufl. 1878); D. XIII

Dasvelt, J. . . . . . = H. und L. I. 172
Dauchez, A. . . . . . = †Gr.-K. 1908, S. 4 und 25
Daudet, R. . . . . . = Ap. 106
Daullé, J. . . . . . . = E. Delignières, Paris, 1873; Wess. 98
Daumier, H. . . . . . = N. A. Hazard et L. Delteil, Paris, 1904; †A. Rümann (die Holzschnitte), München, 1914
Davent, L. . . . . . = siehe L. Thiry
David, F. A. . . . . . = Ap. 107
Dawe, G. . . . . . . = Sm. I. 148
Dawe, P. . . . . . . = Sm. I. 152
Dean, J. . . . . . . = Sm. I. 159
Deblois, C. A. . . . = Ap. 108
Debucourt, P. L. . . = M. Fenaille, Paris, 1899
Deckinger, H. . . . . = A. (XVI) II. 217
Degas, E. . . . . . . = D. IX
Deininger, J. F. . . . = Ap. 108; *Der Kunsthandel (Lübeck, Sep. 1916)
Delacroix, E. . . . . = A. Moreau, Paris, 1873; D. III
Delaforge, A. . . . . = Ap. 108
Delage, Duduy (Dupuis) = R.-D. IV. 246 und XI. 83
Delaistre, L. . . . . . = Ap. 108
Delaunay, R. . . . . = Ap. 109
Delaune, E. . . . . . = P. VI. 262; R.-D. IX. 16, 129 und XI. 57; H. III. 50
Delboëte, J. . . . . . = Ap. 109
Delegal, J. . . . . . = Sm. I. 170
Delegorgue, J. . . . . = Ap. 109
Delff, W. J. . . . . . = D. Franken, Amsterdam, 1872; Wess. 47
Delfini, D. . . . . . = Ap. 110
Delignon, J. L. . . . = L. und D. 15
Dell'Acqua, C. . . . = H. und L. 172
Dell'Agata . . . . . = Ve. 509
Del Vecchio, B. . . . = Ap. 111
Demare, J. . . . . . = Ap. 112

Devriendt, J.	H. und L. I. 193
Deyster, L. de	B. V. 451; Suppl. Weigel 330; Heller 43
Diamantini, J.	B. XXI. 265; Heller 43; Wess. 88
Diaz, N.	G. Hédiard (Paris) (ca. 1895)
Dichtl, M.	A. (XVI) V. 258
Dickinson, W.	Sm. I. 171
Dielen, W. van	H. und L. I. 194
Dien, C. M. F.	Ap. 122
Dieneker, J.	siehe Negker, J. de
Diepenbeeck, A.	Dut. IV. 100
Dies, A. C.	A. (XIX) III. 123
Dietrich, C. W. E.	J. F. Linck, Berlin, 1846; Wess. 19
Dietterlin, B.	A. (XVI) IV. 278
Dietterlin, W.	A. (XVI) II. 244
Dillens, A.	H. und L. I. 195
Dillens, H.	H. und L. I. 200
Dillich, W.	A. (XVI) III. 303
Dillis, J. G.	A. (XIX) IV. 137
Dinger, F.	Ap. 124
Dixon, J.	Sm. I. 203
Diziani, G.	Ve. 375
Doby, E.	Ap. 124
Dœbler, G.	Ap. 125
Döringk, A.	A. (XVI) IV. 232
Dœs, J. van der	B. IV. 189; Suppl. Weigel 182; Dut. IV. 100
Dofin (Dauphin), O.	R.=D. VIII. 252 und XI. 55
Domenico Fiorentino	s. Barbiere
Donnet, S. und J.	†R. Bergau in N. 13 (1867), 145 u. 150
Doo, G. T.	Ap. 125
Dorigny, M.	R.=D. IV. 247 u. XI, 79; Wess. 99
Doughty, W.	Sm. I. 218
Drda, J. A.	Ap. 127
Drevet, Joannès	*E. Vial, Lyon, 1915
Drevet, Les	A. Firmin=Didot, Paris, 1876
Droochsloot, J. C.	(Nagler, Lex. III. 463); Wess. 47

Drost, J. van . . .	=	Rovinski (Éleves de R.) 66
Dubois, B.	=	R.-D. I. 191 und XI. 82
Dubourcq, P. L. . .	=	H. und L. I. 201
Duclos, A. J.	=	L. und D. 21
Ducq, J. le	=	B. I. 197; Suppl. Weigel 23; Wess. 47 Dut. V. 42
Ducreux, J.	=	Baud. I. 194
Dudot, R.	=	R.-D. I. 233 u. XI. 83
Duerer, A.	=	B. VII. 5; P. III. 144; G. S. Hüsgen, Frankfurt a. M., 1778; (Lepell) Dessau, 1805; Heller, Bamberg, 1827 (2. Aufl. Leipzig, 1831); B. Hausmann, Hannover, 1861; R. v. Retberg, München, 1871; Wess. 20; S. R. Koehler (Grolier Catalogue), New York, 1897, J. Springer in der Friedr. Schneider Festschrift, Freiburg i. B., 1906; Gr.-K. 1910, 39 und 1912, 78
Dughet, G.	=	B. XX. 232; R.-D. I. 125
Du Hameel, A. . . .	=	B. VI. 354; P. II. 284; Lehrs, Haag, 1894 (S.-A. aus Oud Holland); Dut. IV. 102, V. 586 und VI. 665
Dujardin, E.	=	H. und L. I. 206
Dujardin, K.	=	B. I. 159; Suppl. Weigel 22, Wess. 48; Dut. IV. 106 und V. 586
Dumonstier, G. . . .	=	P. VI. 200; R.-D. V. 33 und XI. 84; H. IV. 25
Dumonstier, L.	=	R.-D. V. 323
Dumont (le Romain), J.	=	Baud. I. 1
Duncan, A.	=	Ap. 127
Dunkarton, R. . . .	=	Sm. I. 221
Dupérac, E.	=	R.-D. VIII. 89 und XI. 85; H. IV. 26
Duponchel, C. E. . .	=	Ap. 127
Dupont, G.	=	Sm. I. 237
Dupont, P. L. . . .	=	siehe Henriquel-Dupont
Dupré, J.	=	G. Hédiard, Chateaudun, o. J.; D. I

Dupréel, J. B. M. . .	= Ap. 130
Dupuis, P. F. . . .	= R.-D. III. 311
Durand, A. B. . . .	= Ap. 130; C. H. Hart, New York (Grolier Club), 1895
Durlet, F. A. . . .	= H. und L. I. 208
Dusart, C.	= B. V. 463; Suppl. Weigel 333; Heller 43; Wess. 48; Dut. IV. 129 u. V. 589
Duttenhofer. C. F. .	= Ap. 130
Duval, M.	= R.-D. V. 56; H. III. 39
Duvet, J.	= B. VII. 496; P. VI. 255; J. de la Boullaye, Paris, 1876; R.-D. V. 1 u. XI. 86
Duwée, J.	= H. und L. I. 213
Dijck, A. van . . .	= W. H. Carpenter, London, 1844; dass. französisch, Antwerpen, 1845; Weber, Bonn, 1852; Szwykowsky, Leipzig, 1859; F. Wibiral, Leipzig, 1877; Wess. 48; Dut. IV. 152, V. 589, 595 u. VI. 665
Dyck, D. van den .	= R.-D. III. 16 und XI. 90
Dyck, W. van . . .	= H. und L. I. 214
Earlom, J.	= Sm. I. 242; J. Wessely, Hamburg, 1886
Ebelmann, J. J. . . .	= A. (XVI) III. 292
Eberle, R.	= A. (XIX) IV. 238
Ebers, E.	= A. (XIX) IV. 217
Eck, V.	= A. (XVI) III 292
Eckstein, J.	= Sm. I. 262
Edelinck, G. . . .	= R.-D. VII. 169 und XI. 92; Wess. 99
Edwin, D.	= *M. Fielding, Philadelphia 1905
Eeckhout, G. van den	= Bartsch (R. van Rijn) II. 129; Rovinski (Éleves de R.) 67
Eeckhout, J. J. . . .	= H. und L. I. 214
Eeckhout, V. . . .	= H. und L. I. 215
Ehren, J. von . . .	= Sch. 7
Eichens, E.	= N. 16 (1870), 123; Ap. 131
Eichens, H.	= Ap. 134

Eickmann, H.	=	†Pickardt u. Curdt, Lübeck, 1915 (nur Titel und Maße, Verkaufskatalog
Eilers, G.		Ap. 134; B. B. 1909, 8782; A. Roeper in „Der Kunsthandel" VII. 147
Einslie, S.	=	Sm. I. 262
Eisen, C.	=	Baud. II. 152
Eisenhoidt	-	†J. Lessing, Berlin (1879/80)
Eißenhardt, J. . . .	=	Ap. 135
Eitel, A.	=	Ap. 135
Eitner, E.	=	Sch. 17
Ellenrieder, M. . . .		A. (XIX) IV. 30; Gr.-K. 1907, 43
Ellermann, K. . . .		*Jahrbuch d. hist. Ver. f. d. Grafschaft Ravensberg zu Bielefeld XXX, 1916 (H. Becker)
Elluin, F. R.	=	L. und D. 22
Elven, P. T. van . .	=	H. und L. I. 216
Elzheimer, A. . . .		†A. Passavant im Archiv für Frankfurter Geschichte, 1847
Emaüs de Micault, G.	=	H. und L. I. 216
Emili, G.	=	Ap. 135
Emmett, W.	=	Sm. I. 263
Engert, E. M. . . .		K. Weininger, München, 1914 (Das graphische „Oeuvre" besteht aus 7 Holzschnitten.)
Engleheart, F. . . .	=	Ap. 135
Engleheart, T. S. . .	=	Ap. 135
Ensor, J.		†H.v.Garvens-Garvensburg,Hannover 1913 (leider ganz ungenügend)
Enzingmüller. J. M. .	=	Ap. 136
Erhard, J. C. . . .		A. Apell, Dresden, 1866; ders., Nachträge, Leipzig, 1875
Erlinger, G.		B. VII. 471; †J. Heller, Bamberg, 1837; Heller 44
Ermels, G. P. . . .	=	A. (XVI) V. 255
Ermels, J. F. . . .	=	A. (XVI) V. 230
Ernst, J.	=	Ap. 136

Errani, L. . . . . . . = Ap. 137
Errard, C. . . . . . = R.-D. I. 97 und XI. 101
Eschini, A. M. . . . = B. XXI. 165
Esplens, J. u. C. . . = Sm. I. 264
Esquivel de Sotomayor, M. = Ap. 137
Estevan, R. . . . . . = Ap. 138
Estorges, J. . . . . . = R.-D. III. 112 und XI. 102
Everdingen, A. . . . . = H. und L. I. 234
Everdingen, A. van . = B. II. 155; II Add. I; Suppl. Weigel 78; Heller 44; W. Drugulin, Leipzig, 1873; Wess. 49; Dut. IV. 293, V. 591 und VI. 671
Ewart, J. . . . . . . = Sm. I. 265
Exshaw, C. . . . . . = Sm. I. 265
Ezdorf, F. . . . . . = A. (XIX) IV. 248
Faber, F. T. . . . . . = H. und L. I. 235
Faber, Johann . . . = A. (XVI) IV. 325
Faber, J. d. Ä. . . . = Sm. I. 266
Faber, J. d. J. . . . = Sm. I. 299
Faber, M. H. . . . = A. (XVI) IV. 237; Wess. 21
Faber, F. Theod. . . = *F. H. Hillemacher, Paris, 1843
Fabre, F. X. P. . . . = Baud. II. 319
Fabri, L. . . . . . . = Ap. 139
Facchetti, P. . . . . = B. XVII. 15; Wess. 88
Facini, P. . . . . . . = B. XVIII. 270
Faithorne, W. . . . = Sm. II. 461; †L. Fagan, London, 1888 (ohne Beschreibung und Nummern!)
Falcieri, B. . . . . . = B. XXI. 135
Falck, J. . . . . . . = J. C. Block, Danzig, 1890
Falckeisen, T. . . . = Ap. 139
Falcone, A. . . . . . = B. XX. 93
Falda, J. B. . . . . . = B. XXI. 235
Falmagne, L. . . . . = Ap. 140
Fantin-Latour, H. . . = G. Hédiard. Paris, 1892; Ergänzungen dazu, Paris, 1894; Neue Auflage, Paris, 1906

Fantuzzi, A. . . . . . = B. XVI. 334; P. VI. 195; Ev. 178–9; H. II. 1
Farinati, O. . . . . . = B. XVI. 168
Farinati, P. . . . . . = B. XVI. 161; P. VI. 179
Farrugia, G. . . . . . = Ap. 140
Fatoure, F. u. G. . . = R.-D. VI. 143
Fauchery, A. . . . . = Ap. 140
Fechner, E. . . . . . = A. (XIX) IV. 222
Feckert, G. . . . . . = †Ausstellungs-Verzeichnis der Akademie, Berlin, 1892
Feddes van Harlingen, P. = K. 139 und 231
Felsing, G. Jacob . . = Ap. 140; †W. Franke, 100 Jahre im Dienste der Kunst, 159
Felsing, J. Conrad F. . W. Franke, 100 Jahre im Dienste der Kunst, 155
Fendt, T. . . . . . . = A. (XVI) II. 32
Ferreri, C. . . . . . = Ap. 144
Ferretti, G. . . . . . = Ap. 145
Ferretti, L. . . . . . = Ap. 145
Ferroni, J. . . . . . = B. XXI. 325
Fessard, E. . . . . . = L und D. 23
Feure. G. de . . . . . = *Bastilliat et Puaux, Paris, 1909
Fialetti, O. . . . . . = B. XVII. 261
Ficke, N. . . . . . . = Wess. 49
Ficquet, E. . . . . . = L. E. Faucheux, Paris, 1864; *W. L. Andrews, New York, 1898
Field, R. . . . . . . = Sm. II. 477
Filepepi, A. . . . . . = siehe Baldini
Fincke, H. . . . . . = Ap. 146
Finden, E. . . . . . = Ap. 146
Finden, W. . . . . . = Ap. 146
Finiguerra, T. . . . . B. XIII. 155; Schuchardt in N. IV (1858) 75
Finlayson, J. . . . . . = Sm. II. 477
Fioretino, D. . . . . = siehe Barbiere
Fiorentin, J. P. . . . = B. XV. 502

Fioroni, A. . . . . . = Ap. 147
Fischbach, J. . . . . . = A. (XIX) V. 78
Fischer, J. M. . . . = Ap. 147
Fischer, L. H. . . . = †A. Roeper in „Der Kunsthandel“, VII. 135
Fischer, O. . . . . . = Gr.-K. (im Hauptblatt), 1901, 72; Zeitschr. „Original u. Reproduktion“ I. 57; †Fechter, Dresden, 1919 (Verkaufskatalog)
Fisher, E. . . . . . . = Sm. II. 485
Fittler, J. . . . . . . = Ap. 147
Fitton, H. . . . . . = †R. Dunthorne, London, 1911
Flamen, A. . . . . . = B. V. 167; Suppl. Weigel 271; R.-D. V. 135 u. XI. 103
Flameng, F. . . . . . = H. und L. I. 306
Flameng, J. L. . . . = Ap. 148; H. und L. I. 270
Flamet, J. M. E. . . = Ap. 149
Fleischmann, A. . . = Ap. 149
Fleischmann, F. . . = Ap. 149
Fleischmann, J. . . . = Ap. 150
Fliegenbauer, M. J. . = †(Dobsky), Lübeck, 1917; „Der Kunsthandel“ 1917, S. 152
Flight, J. . . . . . . = Sm. II. 510
Flipart, F. . . . . . = L. und D. 23
Flötner, P. . . . . . = B. IX. 162; P. III. 253; Heller 45; J. Reimers, München, 1890; †Röttinger, Straßburg, 1916
Floridi, F. . . . . . = Ap. 150
Floris, C. . . . . . . = P. III. 105
Fock, H. . . . . . . = H. und L. I. 307
Focus, G. . . . . . = R.-D. I. 235 u. XI. 105
Fogolino, M. . . . = B. XIII. 212; P. V. 145
Folo, G. . . . . . . = Ap. 150
Folo, P. . . . . . . = Ap. 153
Fontainebleau, Schule v. = B. XVI. 297; P. VI. 189; Wess. 96 H. I.–V.

Fontana, F.	= Ap. 153
Fontana, G. B.	= B. XVI. 209; P. VI. 182; Wess. 88
Fontana, P.	= Ap. 154
Fontebasso, F.	= Ve. 474
Forain, J. L.	= Guerin, Paris, 1910 (Steindrucke)
Forain, J. L.	= Guerin, Paris, 1912 (Radierungen)
Forberg, C. E.	= Ap. 155
Forbes, E. A.	Print Collector's Quarterly IX. 75
Ford, M.	= Sm. II. 510
Ford, T.	= Sm. II. 515
Fornazeris, J. de . . .	= R.-D. X. 169 u. XI. 105
Forster, F.	= Ap. 156
Fortier, C.	= Ap. 159
Forty, J. F.	= *P. Gelis-Didot, Paris, 1896
Fosella, G.	= Ap. 159
Fosseyeux, J. B. . . .	= Ap. 160
Foucher, N.	= R.-D. V. 321
Fouquet, H.	= H. und L. I. 332
Fournier, D.	= Sm. II. 515
Fourmois, T.	= H. und L. I. 332
Fowler, H.	= Sm. II. 515
Fox, C.	= Ap. 160
Fragonard, H.	= Baud. I. 157: L. und D. 25
Fraisinger, Casp. . . .	= B. IX. 584; Heller 47; P. IV. 241; A. (XVI) II. 239;
Franceschini, B.	= Ve. 333
Francia, A.	= H. und L. I. 333
Francia, F.	= siehe Raibolini
Franck, J.	= Ap. 160
Franck, H. M.	= A. (XVI) V. 32
Francken, J. H.	= K. 177
Franco, G. B.	= B. XVI. 109; P. VI. 177; Wess. 89
François, A.	= Ap. 161
François, C. R. J. . . .	= Ap. 162
François, P. J. C. . . .	= H. und L. I. 334
François, S.	= R.-D. III. 19 u. XI. 106

Fratrel, J. . . . . . . = Baud. II. 189
Freddi, V. . . . . . = siehe Mercoli
Fredou, J. . . . . . . = Baud. I. 82
Freminet, M. . . . = R.-D. VIII. 170
French, W. . . . . . = Ap. 163
French, E. D. . . . = *D. H. Brainerd, New York, 1908
Frenzel, J. G. A . . = Ap. 163
Frey, J. P. de . . . = †B. de Roquefort, o.O., o.J.; Dut. IV. 383
Frey, R. M. . . . . . = Ap. 163
Friedrich, F. . . . . . = P. IV. 228; A. (XVI) II. 70 und 424
Friedrich, G. L. E. . = Ap. 164
Frig, L. . . . . = B. IX. 417; P. III. 473
Frölich, L. . . . . . . = P. Krohn, Kopenhagen, 1900
Frommel, C. . . . . . = Ap. 164
Frye, T. . . . . . . = Sm. II. 516
Fuchs, A. . . . . . . = P. IV. 257; A. (XVI) V. 43
Fuchs, L. . . . . . . = H. und L. I. 342
Füger, H. F. . . . . . = A. (XIX) II. 89; Gr.-K. 1907, 41
Fürstenberg, T. C. von = A. (XVI) V. 177; Sm. IV. 1769
Fues, C. F. . . . . . = A. (XIX) IV. 280
Fuessli, H. . . . . . = *Anon., Zürich, 1807
Funcke, J. H. . . . = Ap. 165
Furck, S. . . . . . . = B. Müller im Archiv für Frankfurts Geschichte und Kunst, III. 6 S. 187–252 (Frankfurt 1899)
Fusinati, G. . . . . . = Ap. 165
Fijt, J. . . . . = B. IV. 205; Suppl. Weigel 185; Heller 47; Dut. IV. 401
Gaal, J. C. . . . . . = H. und L. I. 345
Gabbiani, A. D. . . = B. XXI. 260
Gärtner, G. . . . . . = A. (XVI) IV. 270
Gärtner, J. . . . . . = A. (XVI) IV. 287
Gaillard, C. F. . . . = Ap. 166
Gaillard, R. . . . . . = L. und D. 25
Gainer, J. . . . . . . = Sm. II. 522
Gajani, A. . . . . . . = Ap. 165

Galanino, B. (Aloisi) . = B. XVIII. 335
Galatin, H. . . . . . = P. III. 439
Galestruzzi, G. B. . . = B. XXI. 49; Heller 48
Gallait, L. . . . . . . = H. und L. I. 362
Gallina, S. . . . . . = Ap. 166
Gallinari, J. . . . . . = B. XIX. 247
Gamelin, J. . . . . . = Baud. II. 200
Gampert, O. . . . . . = (von Richter), München, 1912
Gandini, D. . . . . . = Ap. 166
Gandolfi, G. . . . . . = Ve. 510
Gandolfi, M. . . . . = Ap. 166
Garavaglia, G. . . . . = Ap. 168
Garnier, A. . . . . . = R.-D. VIII. 196 und XI. 107
Garnier, F. . . . . . = Ap. 171
Garnier, N. . . . . . = B. VIII. 10; R.-D. VII. 1 u. XI. 107
Gascar, H. . . . . . = Sm. II. 523
Gatti, O. . . . . . . = B. XIX. 1
Gaucher, C. E. . . . . = *Portalis et Draibel, Paris, 1879; L. und D. 26
Gauermann, F. . . . . = A. (XIX) III. 1
Gauermann, J. . . . . = A.(XIX) V.268; T. Frimmel, Wien, o. J.
Gaul, A. . . . . . . = †(P. Cassirer), Berlin, 1912 (eigentlich nur Verkaufskatalog)
Gavarni . . . . . . = siehe Chevallier
Gebhardt, W. M. . . = A. (XVI) V. 314
Geddes, A. . . . . . = C. Dodgson (Walpole Society V. vom Jahr 1917: auch S.-A.); ders. im „Burlington Magazine“ XXXV, 16
Geefs, F. . . . . . . = H. und L. I. 364
Geets, W. . . . . . . = H. und L. I. 365
Geiger, P. J. N. . . . = J. Wiesböck in N. 13 (1867) 153
Geissler, J. M. F. . . = Ap. 172
Geissler, P. . . . . . = A. Roeper in „Der Kunsthandel“ IX. 101
Geist, A. . . . . . . = A. (XIX) III. 207
Gelbke, G. . . . . . = †(Singer), Dresden, 1919 (Verkaufskatalog)

Gelée, A. F. . . . . . = Ap. 172
Gelée, Cl. . . . . . . *(Lepell), Dresden, 1806; *Piot, Paris, o. J.; Leblanc, Manuel II. 279; R.-D. I. 3 und XI (von Meaume) 129; Wess. 99
Geniani, G. . . . . . = Ap. 173
Gennari, J. . . . . . = B. XIX. 264
Genoels, A. . . . . . = B. IV. 317; Supplement Weigel 209
Gensler, J. . . . . . = A. (XIX) III. 42
Gensler, M. . . . . . = A. (XIX) III. 52
Gentil, F. . . . . . . = siehe Monogr. F G
Geoffroy, C. . . . . . = Ap. 173
Gérard, J. . . . . . . = H. und L. I. 372
Gérard, M. . . . . . = Baud. I. 305
Gerard, T. . . . . . = H. und L. I. 373
Gerardini, M. . . . . = B. XXI. 126
Géraut, P. N. . . . . = Ap. 173
Géricault, J. L. A. Th. = C. Clement, Paris, 1868
Geron, M. . . . . . = B. IX. 158; P. III. 307
Geyer, C. . . . . . . = Ap. 174
Ghemar, L. . . . . . = H. und L. I 374
Ghendt, E. de . . . . = L. und D. 26
Gherardi, A. . . . . . = B. XXI. 254
Gherardo . . . . . . = P. V. 55
Gheyn, J. de . . . . . = P. III. 115; Wess. 49
Ghezzi, P. L. . . . . . = B. XXI. 299; Heller 49
Ghiberti, A. . . . . . = Ap. 174
Ghigi, P. . . . . . . = Ap. 175
Ghisi, A. . . . . . . = siehe Scultor
Ghisi, D. . . . . . . = siehe Scultor
Ghisi, G. . . . . . . = B. XV. 384; P. VI. 137; Wess. 90; H. III. 43
Ghisi, G. B. . . . . . = siehe Scultor
Ghitti, P. . . . . . . = B. XXI. 169
Giaconi, V. . . . . . = †(Meneghelli); Padua, 1829; Ap. 175
Gibbon, B. P. . . . . = Ap. 175

Gibelin, E. A. . . . = Baud. II. 225
Gilbert, A. . . . . = H. und L. I. 374
Gillray, J. . . . . . = T. Wright, London, 1851 (8° und fol. Tafelbände)
Gimignani, J. . . . = B. XX. 193; Wess. 90
Gingelen, J. van . . = H. und L. I. 375
Giolito de'Ferrari, G. = P. VI. 219
Giordano, L. . . . . = B. XXI. 173
Giovanni, F. . . . . = B. XXI. 97
Giovannini, J. M. . . = B. XIX. 420; Heller 49
Girard, A. F. . . . . = Ap. 176
Girard, P. . . . . . = Ap. 176
Girardet, A. . . . . = Ap. 176
Girardet, C. . . . . = Ap. 177
Girardet, E. . . . . = Ap. 177
Girodet, A. L. . . . = Baud. II. 326
Girsch, F. . . . . . = Ap. 177
Gisborne, J. . . . . = Sm. II. 528
Gissey, Henry . . . = R.-D. IV. 22 und XI. 108
Giunta, L. A. de . . = B. VII. 477; P. V. 62
Glaser, A. . . . . . = Ap. 177
Glauber, J. . . . . = B. V. 377; Supplement Weigel 314
Glauber, J. G. . . . = B. V. 398; Supplement Weigel 315
Gleditsch, P. . . . . = Ap. 178
Glockenton, A. . . . = siehe Monogr. A G
Gmelin, W. F. . . . = Ap. 178
Godefroy, F. . . . . = L. und D. 28
Godefroy, J. . . . . = *Lacroix, Paris, 1862; Ap. 180
Goebel, A. . . . . = Ap. 180
Goedig, H. . . . . = P. IV. 232; A. (XVI) I. 71; H. Singer im Repertorium 1892, 353
Goethals, J. M. A. . . = H. und L. I. 378
Gogh, V. van . . . = D. XVI
Gois, E. P. A. . . . = Baud. I. 142
Goldfriedrich, E. A. . = Ap. 181
Golding, R. . . . . = Ap. 181

Gole, J. . . . . . . = J. E. Wessely, Hamburg, 1889
Goloktinow, ? . . . = Ap. 181
Goltzius, H. . . . . = B. III. 1; III. Add. I; P. III. 122; Supplem. Weigel 92; Heller 49; Wess. 50; Dut. IV. 405, V. 592, 596 u. VI. 673; H. III. 53; O. Hirschmann, Leipzig, 1921
Goncourt, J. de . . . = P. Burty, Paris, 1881
Gonzenbach, C. A. von = Ap. 181
Goodall, E. . . . . . = Ap. 183
Goodyear, J. . . . . . = Ap. 183
Gosselin, H. . . . . . = H. und L. I. 382
Gottland, P. . . . . . = B. IX. 233; P. IV. 56; Wess. 21
Gottschick, J. C. B. . = Ap. 183
Goudt, H. . . . . . = A. (XVI) V. 11; Dut. IV. 520
Goujon, Jean . . . = R.-D. VI. 33
Goulding, F. . . . . . = M. Hardie, Stirling, 1910
Goulu, F. S. . . . . . = Ap. 184
Gourdelle, P. . . . . . = P. VI. 271
Gourmont, J. de . . = siehe Monogr. J G
Goya, F. de . . . . . = P. Lefort, Paris, 1877; J. Hofmann, Wien, 1907; C. Dodgson in Graph. Künste, Mitteil. 30 (1907), 59; A. Beruete, Madrid, 1915; (Yriarte, Burty, Vinaza, v. Loga sind überholt); A. L. Mayer. München, 1922; D. XIV/XV
Goijen, J. van . . . = Dut. IV. 523
Graf, J. A. . . . . . . = A. (XVI) V. 205
Graf, O. und C. . . = M. Berolzheimer, München, 1903
Graf, Urs . . . . . . = B. VI. 390 und VII. 456; P. III. 425; N. 11 (1865), 81; Ev. 305 und 314; E. His (Zahns Jahrbücher VI. 1873; H. Koegler (Anzeiger für Schweizer Altertumskunde IX. 1907)
Graff, Anton . . . . . = R. Muther, Leipzig, 1881
Graham, G. . . . . . = Sm. II. 528

Guarana, J.	= Ve. 484
Guazzo, F.	= Ve. 347
Guckeisen, J.	= A. (XVI) III. 292
Gudin, J. M.	= Ap. 187
Günther, C. A.	= Ap. 188
Guérin, C.	= Ap. 188
Guerrieri, F.	= Ve. 6
Guersant, E.	= L. und D. 29
Guidetti, N.	= Ap. 189
Guidi, T.	= B. XXI. 1
Guidobono, B.	= Ve. 349
Guldenmund, H.	= B. IX. 150; P. III. 165, 171 und 247; Heller 55
Guttenberg, C. und H.	= *Anonym, Nürnberg, o. J.; Ap. 189; L. und D. 29
Haach, L.	= A. (XIX) I. 44; Gr.-K. 1907, 40
Haanen, R. van	= H. und L. I. 428
Haas, J. M.	= Ap. 190
Habelmann, P. S.	= Ap. 191
Habenschaden, S.	= A. (XIX) III. 193
Hablitscheck, F.	= Ap. 191
Hackaert, J.	= B. IV. 285; Supplement Weigel 201; Dut. V. 1
Haden, F. S.	= W. H. Drake, London, 1880; Nachträge hierzu von N. N. Harrington, London, 1903; N. N. Harrington, Liverpool, 1910
Haecken, A. v.	= Sm. III. 1407
Haeften, N. W. van	= B. V. 441; Suppl. Weigel 321; Heller 63; Wess. 51; Dut. V. 4 und 593
Haen, A. van	= Rovinski (Éléves de R.) 69
Haert, H. v. d.	= H. und L. I. 429
Hahn, H.	= Sch. 49
Haid, J. G.	= Sm. II. 614
Haig, (Hägg), Axel H.	= E. A. Armstrong, London, 1905
Halbou, L. M.	= L. und D. 31

Haldenwang, C. . . .	= Ap. 191
Hallé, N.	= *Anon., Paris, 1823; Baud. I. 14
Haller v. Hallerstein, C.	= A. (XIX) III. 268
Halm, P.	= B. B. 1909, 7685 und 7729; A Roeper in „Der Kunsthandel“ VI. 134, 158 und 172
Halneren, J.	= P. IV. 136
Hamer, S.	= B. IX. 151
Hamman, E.	= H. und L. 433
Hammer, C. G. . . .	= Ap. 192
Hammer, W.	= siehe Monogr. W H
Hampfelmayer, G. . .	= Ap. 192
Hancock, R.	= Sm. II. 617
Handasyde, C.	= Sm. II. 619
Hannas, M. A.	= B. IX. 560; P. IV. 253; Wess. 21
Hansen, C. L.	= H. und L. I. 436
Hansen, S. . . .	= Sch. 57
Happel, F.	= A. (XIX) V. 197
Hardenberg, J. . . .	= H. und L. I. 443
Hardie, M.	= †Anon. London, 1914 (Verleger-Verzeichnis)
Hardy, T.	= Sm. II. 619
Harleston, ?	= L. und D. 31
Harpignies, H. . . .	= H. und L. I. 423
Harris, ?	= Sm. II. 622
Hartmann, C. H. . .	— Ap. 193
Hartogensis, J. . . .	= H. und L. I. 439
Has, G.	= A. (XVI) III. 276
Hasse, J.	= Ap. 193
Haward, F. . . .	— Sm. II. 622
Hayer (Hauer), G. . .	= A. (XVI) IV. 174
Heath, C.	= Ap. 193
Heath, J.	= Ap. 194
Hecke, J. van der . .	= B. I. 99; Suppl. Weigel 13; Dut. V. 15
Hedouin, E.	= Ap. 195
Heerschop, H. . . .	= Rovinski (Élevès de R.) 69

Hegi, F.	H. Appenzeller, Zürich, 1906
Heims, A.	†P. Bergmans, Ghent, 1900 (2. Aufl.)
Heince, Z. (siehe Heintz)	R.-D. V. 131 u. XI. 110
Heinel, P.	A. (XIX) I. 164; Gr.-K. 1907, 40
Heins, D.	Sm. II. 624
Heintz (Heince, Heuy) Z.	B. XVI. 368; Nagler, Lex. VI. 61
Heinze, A.	Ap. 195
Helbig, J.	H. und L. I. 443
Helman, I. S.	L. und D. 32
Helt Stockade, N.	K. 33 und 227
Hendrickx, H.	H. und L. I. 445
Hennequin, ?	H. und L. I. 445
Henriquel-Dupont, P. L.	Ap. 127
Henriquet, B. L.	Ap. 196
Herinckx, F.	H. und L. I. 446
Herkomer, H.	A. Roeper in „Der Kunsthandel" 1909, 97—104
Hermann, G.	A. (XVI) III. 269
Hermann, St.	A. (XVI) III. 263
Héroux, B.	B. B. 1909, 12799; †A. Liebsch, Leipzig, 1910; Weber in „Der Kunsthandel" 1917, 132—139
Herregoudts, J. B.	Wess. 51
Herrmann, P.	H. W. Singer, Berlin, 1914
Hess, C. E.	Ap. 197
Hess, E.	A (XIX) III. 203
Hesslöhl, W.	Ap. 198
Heusch, W. de	B. I. 321; Suppl. Weigel 42; Dut. V. 21
Heuy	siehe Heintz, Z.
Heyer, G.	A. (XVI) IV. 174
Hillegaert, P. van	B. I. 110; Suppl. Weigel 15; Dut. V. 30
Hillemacher, F. D.	H. und L. I. 447
Hirschvogel, A.	B. IX. 170; P. III. 257; Börner in N. 12 (1866) 73; Wess. 22; K. Schwarz, 1917
Hodges, C. H.	Sm. II. 625

Hoecke, R. v. d.	=	B. V. 147; Suppl. Weigel 269; Wess. 51
Hoeckgeest, C.	=	K. 82
Höfel, B.	=	Ap. 198; J. Wünsch, Wien, 1910
Hoevenaar, W.	=	H. und L. I. 487
Hofer, Franz	=	F. Breitfelder in Gr.-K. 1916, 8
Hoff, J. N.	=	Ap. 199
Hoffmann, A.	=	Ap. 200
Hoffmann, M.	=	Ap. 201
Hoffmeister, C.	=	Ap. 201
Hofmann, L. v.	=	†(F. Prestel), Frankfurt a. M. 1913 (Verkaufskatalog)
Hogarth, W.	=	*J. Nichols, London, 1781 (*dass., London, 1833, *dass., Deutsch, Leipzig, 1783); *Ireland, London, 1791 bis 98; *J. Trusler, London, o. J.; *G. A. Sala, London, 1866; †A. Dobson, London, 1891
Holbein, A.	=	P. III. 421; †H. Koegler, Berlin, 1907; †W. Hess, Straßburg 1911
Holbein, H.	=	P. III. 353; A. Woltmann, Leipzig, 1874 (2. Aufl.)
Holl, F.	=	Ap. 201
Holl, W.	=	Ap. 202
Hollar, W.	=	*G. Vertue, London, 1759; G. Parthey, Berlin, 1853; ders., Nachträge, Berlin, 1858; A. Sollmann, Nachträge, N. 11 (1865) 224; Parthey, Nachträge, N. 12 (1866) 189; Wess. 22; F. Borovsky, Nachträge, Prag, 1898
Holloway, T.	=	Sm. II, 640; Ap. 202
Hondius, A.	=	B. V. 311; Suppl. Weigel 310; Dut. V. 25
Hondius, W.	=	J. C. Block, Danzig, 1891
Hone, N.	=	Sm. II. 641
Hooch, C. de	=	K. 179 und 232
Hoogstraeten, S. van	=	(Nagler Lex. VI. 295); Wess. 52; Rovinski (Élèves de R.) 69

Hopfer, (?) C. B.	B. VIII. 533; P. III. 291
Hopfer, D.	B. VIII. 473; P. III. 289; Heller 64; E. Eyssen, Heidelberg, 1904; Gr.-K. 1910, S. 35
Hopfer, J.	B. VIII. 506; P. III. 291
Hopfer, L	B. VIII. 526; P. III. 291
Hoppner, J.	Sm. II. 643
Hornby, L. G.	*L. A. Holman, Boston, 1921
Hornick, E.	B. IX. 499; P. IV. 189
Hosemann, T.	†L. Brieger u. K. Hobraker, München, 1920
Houbraken, J.	†A. Verhuell, Arnheim 1875; Wess. 53
Houston, R.	Sm. II. 644
Hove, H. van	H. und L. I. 487
Howarth, A.	†(Colnaghi u. Obach), London, 1912
Howen, C. de	H. und L. I. 488
Huber, W.	B. VII. 485; P. III. 305
Hubert, A.	H. und L. 492
Huchtenburg, J. v.	B. V. 401; Suppl. Weigel 316; Dut. V. 29
Hudson, H.	Sm. II. 703
Hübschmann, D.	Gr.-K. 1913, 1
Huet, P.	G. Hédiard, Le Mans, o. J.; D. VII
Hult, P. v. d.	K. 37
Hummel, C.	C. Ruland, Weimar, 1905
Humphrey, W.	Sm. II. 708
Humphrys, W.	Ap. 203
Huot, A. J.	Ap. 203
Huot, F.	L. und D. 34
Hurel, (?)	R.-D. VIII. 250
Hutin, C.	Baud. II. 113
Hutin, F.	Baud. II. 135
Huys, P.	B. IX. 86; P. III. 107
Huysmans, C. C.	H. und L. I. 497
Hyrtl, J.	Ap. 203
Ihle, J. E.	A. (XVI) V. 327
Illies, A.	Sch. 65

Immerzeel, C.	=	H. und L. I. 498
Immstraet, J.	=	Wess. 53
Imperiale, G.	=	B. XX. 119
Imschoot, A. J. van	=	H. und L. I. 499
Ingouf, F. R.	=	Ap. 208; L. und D. 35
Ingres, J. A. D.	=	D. III.
Isac, A.	=	Ap. 210
Israëls, J.		P. Zilcken (Peintres holl. mod. 1893) 170; Hubert, Amsterdam 1909 (Holl. u. engl. Ausgabe; B. B. 1909, 1130; A. Roeper i. „Der Kunsthandel" III. 14
Israhel van Meckenem	=	B. VI. 184; P. II. 190; Ev. 228 u. 290–6; Wess. 26; †M. Geisberg, Straßburg, 1905; M. Lehrs in Graph. Ksten, Mitteilungen 29 (1906), 35
Isselburg, P.		Merlo, Kölnische Künstler (2. Auflage), Düsseldorf, 1895, S. 454
Jackson, M.	=	Sm. II. 716
Jacob	=	P. III. 287
Jacobé, J.	=	Sm. II. 719
Jacoby, L.	=	Ap. 204; B. B. 1908, 6367
Jacobsz, L. van Leiden	=	B. VII. 331 (auch S.-A., 1798); P. VIII. 3; Heller 84; Ev. 311–13; Wess. 53; W. Evrard, Brüssel 1884; T. Volbehr, Hamburg, 1888; Dut. V. 48 u. VI. 673
Jacque, C.	=	J. J. Guiffrey, Paris, 1866; ders. (Suppl., Paris, 1884)
Jacquelart, L.	=	H. und L. I. 501
Jacquemart, J.		L. Gonse, Paris, 1876 (Aus d. Gaz. d. B.-Arts, 1875 und 1876)
Jacquemot, G. F. L.	=	Ap. 206
Jacquet, J.	=	Ap. 205
Jahn, G.		B. B. 1910, 13696; A. Roeper in „Der Kunsthandel" II. 122
James, J.	=	Sm. II. 722

Juste, J. de	H. IV. 30
Juvants, F.	B. XXI. 97
Juvara, A.	Ap. 210
Kager, J. M.	A. (XVI) IV. 351
Kai, J.	A. (XVI) III. 327
Kaiser, J. W.	H. und L. I. 528; Ap. 211
Kandel, D.	B. IX. 392; P. III. 348; Heller 83
Kappes, C.	Ap. 211
Karcher, A.	Ap. 211
Kartarus	siehe Cartaro
Kate, M. Ten	H. und L. I. 528
Kauffmann, M. A.	A. (XVI) V. 373
Kauperz, J. M. u. W.	†F. Wibiral, Graz, 1909
Kayser, P.	Sch. 111
Keating, G.	Sm. II. 778
Keelen, ? v. d.	H. und L. I. 529
Keene, C.	W. H. Chesson, (in J. Pennells Buch), London, 1897
Kellen, D. v. d., d. Ä.	H. und L. I. 530
Kellen, D. v. d., d. J.	H. und L. I. 532
Keller, F.	Ap. 212
Keller, J.	Ap. 212
Kerkhove, ? v. d.	H. und L. II. 1055
Kerver, J.	N. I. (1855) 49 und II. (1856) 230; P. IV. 304
Kessler, A.	Ap. 214
Kestner, M.	A. (XVI) V. 292
Ketterlinus, C. W.	Ap. 215
Kiers, P.	H. und L. I. 532
Kiesling, G.	Ap. 215
Killingbeck, B.	Sm. II. 782
King, Giles	Sm. II. 783
Kingsbury, H.	Sm. II. 784
Kirchhoffer, R.	Ap. 215
Kirkall, E.	Sm. II. 788
Kirkley, C.	Sm. II. 789

Klauber, I. S. . . . . = Ap. 215
Kleemann, J. F. . . . . = A. (XVI) V. 354
Klein, G. J. C. . . . . = N. 9. (1863) 231
Klein, H. . . . . . . = B. VII. 493 und VIII. 538; P. IV. 128
Klein, J. A. . . . . . = *Ebner, Stuttgart, 1853; C. Jahn, München, 1863
Klinger, M. . . . . . = H. W. Singer, Berlin, 1909
Kluge (Klug), M. E. . = Ap. 217
Knight, C. . . . . . = Ap. 218
Knobloch, H. . . . . = B. VII. 484
Knolle, E. . . . . . . = Ap. 218
Knolle, J. H. F. L. . . = Ap. 218
Kobell, F. . . . . . . = E. v. Stengel, Nürnberg, 1822; A. (XIX) I.
Kobell, J. . . . . . . = K. 198
Kobell, W. v. . . . . . = A. (XIX) 114; Gr.-K. 1907, 16; W. Lessing, München, 1922
Koch, J. A. . . . . . = A. (XIX) I. 9; Gr.-K. 1907, 39
Kœnig, J. C. . . . . . = Ap. 220
Kœpping, K. . . . . . = †Gr.-K. 1894, 34; †B. B. 1908, 6855
Kohl, C. . . . . . . = Ap. 220
Kohlschein, J. . . . . = Ap. 220; A. Roeper in „Der Kunsthandel" VII. 69
Kollwitz, K. . . . . . = Gr.-K. (im Hauptblatt) 1903, 55; J. Sievers, Dresden, 1913
Koninck, G. de . . . . = Sm. I. 169
Koninck, J. . . . . . = Rovinski (Élèves de R.) 72
Koninck, P. . . . . . = Rovinski (Élèves de R.) 72
Koninck, S. . . . . . = Bartsch (R. v. Rijn) II. 130; Rovinski (Élèves de R.) 70; Dut. V. 36
Koogen, L. v. d. . . . = B. IV. 127; Suppl. Weigel 168
Koster, S. de . . . . . = Sm. I. 170
Kotterba, C. . . . . . = Ap. 221
Kracker, J. . . . . . = Ap. 221
Kräutle, C. . . . . . = Ap. 222
Kraft, J. A. . . . . . = A. (XIX) II. 345
Krammer, G. . . . . . = P. III. 477; A. (XVI) III. 289

Krauskopf, W.	= B. B. 1907, 6641
Krausse, L. A. . . .	= Ap. 222
Kretschmann, C. C. .	= A. (XVI) V. 220
Kriehuber, J.	= †A. v. Wurzbach, München, 1902; Graph. Künste, Mitt. 25 (1902), 63
Kröner, C.	= B. B. 1908, 1238
Krostewitz, F. . . .	= †A. Roeper i. „Der Kunsthandel" III. 30
Krüger, Alb.	= B. B. 1908, 7435
Krüger, E. G. . . .	= Ap. 223
Krüger, F. A.	= Ap. 222
Krug, L.	= B. VII. 535; P. III. 132; Heller 84; Ev. 181 und 329–330; Wess. 23
Krukenberg, C. . . .	= Ap. 224
Krusemann, C. . . .	= H. und L. I. 533
Kubin, A.	= *E. W. Bredt, München, 1922
Kuchler, B.	= A. (XVI) IV. 220
Kühn, L.	= B. B. 1909, 4368; A. Roeper in „Der Kunsthandel" VIII. 170
Kuhnen, L.	= H. und L. I. 534
Kumberger, H. . . .	= A. (XVI) IV. 11
Kunst	= siehe Monogr. P v L
Kuyck, L. van . . .	= H. und L. I. 535
Kuytenbrouwer, M. .	= H. und L. I. 536
Kyte, Francis	= Sm. II. 789
Laage, W.	= Schiefler, Hamburg, 1912
Ladenspelder, J. . .	= B. IX. 15, 21, 57, 67 u. 486; P. IV. 142; Ev. 189; Wess. 24
Laer, P. de	= B. I. 1; Suppl. Weigel I; Wess. 53; Dut. V. 37 und 593
Lafage, N. de	= R.-D. III. 91 und XI. 111
Lafage, R.	= R.-D. II. 147 und XI. 112
Lafleur, N. G. de .	= R.-D. IV. 11
Lagoor, J.	= K. 10
Lagrenée, J. J. . . .	= B. I. 200
La Guertière, F. de	= R.-D. VI. 32
La Hyre, L. de . . .	= R.-D. I. 75 und XI. 113

La Mare⸗Richart, F. de	= R.⸗D. I. 219 und XI. 117
Lamberts, G.	= H. und L. I. 547
Lambrichs, E.	= H. und L. I. 548
Lami, E.	= *P. A. Lemoine, Paris, 1912
Lamine, P. J.	= H. und L. I. 549
Lamoriniere, F.	= H. und L. I. 550
Lamotte, ?	= Ap. 224
Lampugnani, G. B. .	= Ve. 10
Lampugnani, G. F. . .	= Ve. 9
Lana, L.	= B. XVIII. 368
Lancret, N.	= *J. Guiffrey, Paris, 1874
Landseer, J.	= Ap. 225
Lane, R.	= Ap. 225
Lanfranco, J.	= B. XVIII. 344
Langer, C. H. T. . .	= Ap. 226
Langer, S.	= Ap. 225
Langlois, V. M.	= L. und D. 36
Langot, F.	= *E. Grésy, Melun, 1858, (S.⸗A.)
Lantara, S. M.	= Baud. I. 131
Lanzeni, G. B.	= Ve. 350
Lapi, A. E.	= Ap. 227
Larsson, C.	= Gr.⸗K. 1905, 54
Lasne, M.	= *T. Arnauldet et G. Duplessis, Caen 1856; †A. Decauville⸗Lachenée, Caen, 1889
Lastman, P.	= Bartsch (R. van Rijn) II. 133; Rovinski (Élèves de R.) 72
Laugier, J. N.	= Ap. 228
Launay, C. de	= L. und D. 27
Launay, R. de	= L. und D. 48
Laurent, P.	= Ap. 230
Laurent, P. L. H. . .	= Ap. 230
Laurenziani, J.	= Ve. 20
Laurie, R.	= Sm. II. 796
Lauro, A.	= Ap. 231
Lautenberger, F. . .	= H. und L. I. 557
Lautensack, A.	= A. (XVI) II. 56

Lautensack, H. S.	= B. IX. 207; P. III. 260; Wess. 260
Lauters, P.	= H und L. I. 558
Lautrec, H. de T.	= D. X/XI
Lauwers, F.	= H. und L. I. 564
Laværts, A.	= H. und L. I. 563
Lavalle, J.	= Ap. 231
La Volpe, N.	= Ap. 231
Lawranson, W.	= Sm. II. 810
Layr, F.	= Ap. 232
Lazius, W.	= A. (XVI) II. 62 und 421
Lazzerini, G.	= Ap. 232
Leader, S.	= Sm. II. 811
Lebeau, P. A.	= L. und D. 51
Leblon, J. C.	= H. W. Singer, Wien, 1901 (S.-A.)
Lebrun, C.	= R.-D. I. 161 und XI. 118
Leclerc, J.	= R.-D. V. 78
Leclerc, S.	= †Vallemont, Paris, 1715; C. A. Jombert Paris, 1774; E. Meaume, Paris, 1877
Lecomte, F. L.	= Ap. 232
Lecomte, N.	= Ap 232
Leeuw, G. v. d.	= K. 25
Le Febure, C.	= R.-D. II. 92 und XI. 119
Lefèvre, A. D.	= Ap. 233
Legnani, S. M.	= B. XIX. 332
Legrand, Louis	= E. Ramiro, Paris, 1896
Legros, A.	= A. P. Malassis und A. W. Thibaudeau Paris, 1877; †(Legros, mit Vorwort von Soulier), Paris, 1904
Legros, S.	= H. und L. I. 564
Leheutre, G.	= †Gr.-K. 1906, 71; D. XII
Lehmann, A.	= Ap. 235
Lehmann, G. W.	= Ap. 235
Le Hon, ?	= H. und L. I. 598
Leibl, W.	†G. Gronau, Bielefeld u. Leipzig, 1901; A. Roeper „Der Kunsthandel" 1909, 118–120

Leiden, Lucas v. . . = siehe Jacobsz
Leigebe, G. . . . . . = A. (XVI.) V. 184
Leigel, G. . . . . . . = siehe Lemberger
Leinberger, H. . . . = B. VIII. 35; P. III. 336; Wess. 30; M. Lossnitzer, Berlin, 1913 (Graphische Gesellschaft XVIII)
Leisnier, N. . . . . . = Ap. 236
Leitenstorffer, F. A. . = A. (XVI) V. 311
Lejeune, N. . . . . . = Baud. I. 300
Le Juge, G. . . . . . = R.-D. IV. 26 und XI. 119
Le Keux, H. . . . . = Ap. 236
Le Keux, J. . . . . . = Ap. 236
Lelius, ? . . . . . . = Sm. II. 812
Lelli, L. . . . . = Ap. 236
Lelu, P. . . . . = Baud. I. 231
Le Maire, P. . . . . . = R.-D. VI. 204
Lemaître, A. F. . . . = Ap. 237
Lemayeur, A. . . . . = H. und L. I. 599
Lemberger, G. . . . . = B. VII. 487 u. IX. 434; P. IV. 59; Gr.-K. 1906, 1
Lembke, J. P. . . . . = A. (XVI) V. 193
Lemercier, A. . . . . = R.-D. II. 3 und XI. 122
Le Mercier, J. . . . . = R.-D. VI. 151
Le Mire, N. . . . . . = *J. Hedou, Paris, 1875
Lemon, H. . . . . . = Ap. 237
Lemud, A. de . . . . = A. Bouvenne, Paris, 1881
Lens, B. . . . . . . = Sm. II. 813
Leonetti, G. B. . . . = Ap. 237
Leonhart, J. F. . . . = Andresen in N. VII/VIII (1862), 133
Lepère, L. A. . . . . = A. Lotz-Brissoneau, Paris 1905
Lepri, G. . . . . . . = Ap. 237
Leprince, J. . . . . . = *J. Hedou, Paris, 1879
Leroux, J. M. . . . . = Ap. 238
Leroux, L. . . . . . . = R.-D. VIII. 288
Leroy, A. . . . . . . = Ap. 239
Leroy, P. . . . . . . = H. und L. I. 599

Leu, H. . . . . = siehe Monogramm H L
Le Sueur, E. . . . . . = R.-D. I. 159
Leu, T. de . . . . . . = R.-D. X. 1 u. XI. 123; Wess. 100
Leudner, J. . . . . . = Ap. 239
Levasseur, J. C. . . . = *E. Delignières, Abbeville, 1865 (2. Aufl. Paris, 1866); L. und D. 53
Levasseur, J. G. . . . = Ap. 240
Leveau, J. A. . . . . . = L. und D. 54
Levieux, R. . . . . . = R.-D. VIII. 271
Levilain, G. R. . . . = L. und D. 55
Levy, G. . . . . . . = Ap. 241
Leybold, G. . . . . . = Ap. 242
Leybold, J. F. . . . = Ap. 242
Leys, H. . . . . . . = H. und L. II. 603
Lhermitte, L. . . . . . = F. Henriet, Paris, 1905
L'homme, J. . . . . . = R.-D. VIII. 251
Liano (Liagno), T. P. = B. XVII. 199
Liebermann, M. . . . = G. Schiefler, Berlin 1914 (1. Aufl. 1907)
Liefland, ? . . . . . = H. und L. II. 608
Liegel, G. . . . . . . = siehe Lemberger
Lies, J. . . . . = H. und L. II. 608
Lievens, J. . . . . . . = B. (R. van Rijn) II. 17; N. V. (1859), 269; Wess. 54; Rovinski (Élèves de R.) 23; Dut. V. 102
Ligario, G. P. . . . = B. XXI. 322
Lignon, E. F. . . . . . = Ap. 242
Lilien, E. M. . . . . . = *A. Donath, Wien, 1920
Limborch, H. van . . = Wess. 54
Limosin, L. . . . . . = R.-D. V. 45 und XI. 127; H. IV. 34
Linke, E. F. . . . . . = Ap. 242
Lindemeir, D. . . . = A. (XVI) IV. 163
Lindemayer, D. . . . = B. IX. 420; P. III. 471; Heller 85; A. (XVI) III. 1
Lindner, J. . . . . . = A. 245; B. B. 1906, 8391 u. 9054
Lingée, C. L. . . . . . = L. und D. 56
Linnig, E. . . . . . . = H. und L. II. 661

Linnig, J. T. J. . . . . = H. und L. II. 609
Linnig, W. . . . . . = H. und L. II. 658
Lint, H. F. van . . . = Wess. 54
Lion, A. . . . . . . = H. u. L. II. 693
Lioni, O. . . . . . . = B. XVII. 246; Heller 84; Wess. 91
Lippi (?), Fra F. . . = P. V. 51
Lips, J. H. . . . . . . = Ap. 245
Lips, J. J. . . . . . . = Ap. 246
Livy, F. . . . . = Ap. 247
Lloyd, J. . . . . . . = Sm. II. 821
Locatelli, A. . . . . . = Ap. 247
Lockhorst, J. van . . = H. und L. II. 694
Lodi, J. . . . . = B. XIX. 69
Lœdel, H. . . . . . . = Ap. 247
Lœffler, A. . . . . . = A. (XIX) IV. 262
Loggan, D. . . . . . = Sm. II. 823
Loir, N. . . . . = R.-D. III. 182 u. XI. 128; Wess. 100
Lois, J. . . . . = Wess. 55
Loli, L. . . . . = B. XIX. 161
Longeuil, J. de . . . — F. Panhard, Paris, 1880; L. u. D. 56
Longhi, G. . . . . . = *Sachi, Mailand, 1831; †G. Beretta, Mailand, 1837; Ap. 247
Longhi, P. . . . . . . = Ve. 465
Loos, F. . . . . = A. (XIX) II. 198; Gr.-K. 1907, 42
Lorch, M. . . . . . . B. IX. 500; P. IV. 180; Heller 87; Wess. 25
Lorenzini, J. A. . . . = B. XIX. 412
Lorenzo, T. di . . . = Ap. 123
Lorichon, C. L. A. . . = Ap. 252
Louis, Aristide . . . = Ap. 253
Louis d'Avignon J. . = P. VI. 272
Loutherbourg, P. J. de = Baud. II. 239
Lowenstam, L. . . . = Ap. 254
Lowry, W. . . . . . = Ap. 254
Lucas van Leiden . . = siehe Jacobsz
Lucas, D. . . . . . . = *(E. E. Legatt), London, 1903
Lucchesi, M. . . . . = P. VI. 166; Wess. 91

Ludy, F. A.	= Ap. 254
Lüderitz, G.	= Ap. 255
Luetgendorf, F. von .	= †v. Lütgendorf, 1910
Luetzelburger, H. . .	= P. III. 445
Lugo, E.	= Gr.-K. 1903, 60 und 1906, 33; Beringer, Mannheim, 1912
Luining, A.	= B. IX. 550; P. IV. 224; Wess. 25
Lukomski, S.	= Ap. 255
Lulmus, B.	= B. XV. 533
Lumley, G.	= Sm. II. 823
Lunghi, A. M. . . .	= Ve. 368
Lunois, A.	= †E. André, Paris, 1914
Lupresti, J.	= Ve. 345
Lutma, J., d. J. . . .	= Bartsch (R. van Rijn) II. 133; Rovinski (Élèves de R.) 73
Luttrell, E.	= Sm. II. 828
Lutz, P.	= Ap. 256
Luijken, J. u. C. . .	= P. van Eeghen, Amsterdam, 1905
Luzzi, F.	= Ve. 357
Maaten, J. J. van der .	= H. und L. II. 695
Mabuse, J. v.	= B. VII. 546; P. III. 22
Mac Ardell, J. . . .	= Sm. II. 834, G. Goodwin. London, 1903
Maccari, E.	= Ap. 257
Mac Intosh, J. . . .	= Sm. II. 908
Mack, G.	= A. (XVI) II. 204
Mac Lachlan, T. H. .	= Gr.-K. 1904, 18
Macret, C. F. A. . .	= L. und D. 57
Maes, D. . . .	= J. A. Börner in N. IX (1863) 391; K. 163
Maes, G.	= K. 173
Maes, P.	= B. IX. 567; P. IV. 226
Magdeburg, H. . . .	= B. IX. 397; P. IV. 231; Heller 88
Mahler, J. C.	= A. (XVI) II. 54
Mair, A.	= B. IX. 597; P. IV. 246; Heller 91; A. (XVI) III. 344
Mair von Landshut .	= B. VI. 362; P. II. 156; Ev. 301; Wess. 25
Malbeste, G.	= L. und D. 57

Malcontenti, A. B. . . = Ve. 363
Maldeghem, R.E. van der = H. und L. II. 696
Maleck, F. de . . . = H. und L. II. 698
Maleuvre, P. . . . . . = L. und D. 57
Malgo, S. . . . . . . = Sm. II. 908
Man, A. G. H. N. de = H. und L. II. 698
Man, C. de . . . . = K. 47 und 227
Man, T. . . . . . . = Sm. II. 910
Manche, E. . . . . . = H. und L. II. 701
Mancion, P. . . . . . = Ap. 257
Mandel, J. A. E. . . = Ap. 257
Manet, E. . . . . . = E. Moreau-Nélaton, Paris, 1906
Manglard, A. . . . = R.-D. II. 234 und XI. 189
Manini, B. . . . . . = B. XX. 293
Mannfeld, B. . . . = †F. Fuchs, Berlin, 1893; B. B. 1908, 2683, 2781 und 2822
Mannini, J. A. . . . = B. XIX. 322
Mansvelt, J. J. van . = H. und L. II. 701
Mantegna, A. . . . = B. XIII. 222; N. VI. (1860), 220; P. V. 73
Manuel . . . . = siehe Deutsch
Manwaring, R. . . . = Sm. II. 910
Maracci, I. . . . . . = B. XXI. 210
Maratti, C. . . . . . = B. XXI. 89; Heller 89
Marcenay de Guy, A. = *A. Marcenay de Guy, Paris, 1764; L. Morand, Paris, 1901
Marcette, H. . . . . . = H. und L. II. 703
Marchand, G. . . . = L. und D. 58
Marchesi, A. . . . . . = Ap. 261
Marchesini, A. . . . = Ve. 355
Marchesini, P. . . . = B. XXI. 331
Marchetti, D. . . . = Ap. 262
Marchetti, P. . . . = Ap. 263
Marchi, A. . . . . . = Ap. 263
Marchi, J. P. L. . . . = Sm. II. 911
Marckel, L. . . . . . = Ap. 263

Marcolini, F. . . . . . = P. VI. 214
Marconi, R. . . . . . = B. XVI. 102
Marcucci, G. . . . . . = Ap. 264
Marcucci, T. . . . . . = Ap. 264
Marillier, P. C. . . . = L. und D. 59
Margotti, L. . . . . . = Ap. 265
Mariage, L. F. . . . = Ap. 265
Maris, J. . . . . . . = P. Zilcken (Peintres hollandais modernes 1893), 174
Maris, M. . . . . . . = P. Zilcken (Peintres hollandais modernes 1893), 175
Mark, Q. . . . . . . = Ap. 265
Marot, D. . . . . . . = A. Bérard, Paris, 1865
Marotta, N. . . . . . = Ve. 338
Marri, G. . . . . . . = Ap. 266
Mars . . . . = siehe Bonvoisin
Marschall, C. . . . . = siehe Monogr. C M
Martelli, L. . . . . . = Ap. 267
Martin, D. . . . . . = Sm. II. 916
Martin, E. . . . . . = Ap. 267
Martin, M. . . . . . = Baud. II. 1
Martinet, A. L. . . . = Ap. 267
Martini, M. . . . . . = T. v. Liebenau im Anzeiger f. schweizer. Altertumskunde, 1879; A. (XVI) IV. 65; J. R. Rahn im Anzeiger f. schweiz. Altertumskunde, 1905/06
Martini, M. A. . . . . = Ap. 269
Martini, P. A. . . . . = L. und D. 59
Martino, M. . . . . . = B. XXI. 215
Martino da Udine . . = siehe Monogrammist P P
Martss de Jonghe, J. = B. IV. 15; Supplement Weigel 150; Wess. 55; Dut. V. 181
Masquelier, C. L. . . = Ap. 270
Masquelier, J. L. . . = L. und D. 60
Masquelier, N. F. J. . = Ap. 270
Massard, J. B. . . . = Ap. 271; L. und D. 61

Meister des Hausbuchs = siehe Meister d. Amsterdamer Kabinetts
Meister des Hl. Dionys = L. IV. 200
Meister d. Hl. Erasmus = Dut. V. 149; L. III. 233
Meister d. Hl. Sebastian = L. IV. 188
Meister d. Hl. Wolfgang = L. I. 273
Meister des Johannes Baptista . . . . . = Ev. 242; L. I. 263
Meister des Kalvarienbergs . . . . . . = Ev. 266; L. I. 288
Meister d. Todes Mariae = L. I. 279
Meister mit dem Anker = B. VI. 394; P. II. 145; Ev. 95
Meister mit d. Einhorn = siehe J. Duvet
Meister mit dem Krebs = B. VII. 527; P. III. 15; Ev. 96–97 u. 325–28; Wess. 28
Meister m. d. Merkurstab . . . . . . = siehe Barbarj
Meister mit dem Weberschiffchen (J. A. v. Zwolle) . . . . = B. VI. 90; P. II. 178; Ev. 289; Wess. 28
Meister mit dem Würfel = B. XV. 179; P. VI. 98; Heller 132; Wess. 91
Meister mit den Bandrollen (von 1464) . . = P. II. 9; Ev. 243, 250 und 254; Lehrs, Dresden, 1886; Gr.-K. 1912, 4; L. IV. 1
Meister mit dem Blumenrahmen . . . = L. III. 140
Meister mit der Eichel = P. IV. 169
Meister mit der Fußangel (Agucchi) . . = B. XV. 540; P. VI. 161
Meister mit der Mausfalle (Na Dat) . . = B. XIII. 362; P. V. 173
Meister von 1446 . . = P. II. 3; L. I. 208
Meister von 1451 . . = P. II. 6
Meister von 1457 . . = P. II. 8
Meister von 1458 . . = P. II. 238

Meister von 1462 . . = L. I. 226
Meister von 1464 . . = siehe Meister mit den Bandrollen
Meister von 1466 . . = B. VI. 1; P. II. 33; Ev. (180 und 224–256; L. II. 1
Meister von 1480 . . = P. II. 254; Dut. V. 132
Meister von 1488 . = R.-D. VI. 1
Meister von 1511 . . = B. XIII. 410; P. V. 220
Meister von 1515 . . = B. XIII. 408; P. V. 89, Wess. 91; Gr.-K. 1911, 45; Graphische Gesellschaft, XXII (1916)
Meldemann, N. . . . = B. VII. 481; P. III. 244; Heller 91
Melder, G. . . . = Wess. 57
Meldolla, A. . . . = B. XVI. 29 und 75; P. VI. 175
Mellan, C. . . . . . . = A. de Montaiglan, Abbeville, 1857 (S.-A. aus den Mémoires d'Abbeville, 1857); Wess. 102
Meloni, F. A. . . = B. XIX. 442; P. V. 147
Mengardi, G. B. . = Ve. 517
Menzel, A. v. . . . = A. (XIX) V. 1; R. Dorgerloh, Leipzig, 1896; Bock, Berlin, 1922
Merano, G. B. . . = Ve. 344
Mercati, G. B. . . . = B. XX. 138
Mercoli, M. . . . . = Ap. 277
Mercuri, P. . . . . = Ap. 277
Merello, L. . . . . = Ap. 278
Merisi (Caravaggio), M. A. . . . . = Ve. 1
Meryon, C. . . . . = †F. Wedmore, London, 1892 (2. Aufl.); D. I. engl. (von Wright), London, 1923–4.
Merz, C. H. . . . = Ap. 278
Merz, J. . . . . = J. W. Veith, Tübingen, 1810; Ap. 280
Meschini, A. . . . = B. XX. 296
Meslin, C. . . . . . = R.-D. II. 1 und XI. 202
Metzmacher, P. . . . = Ap. 280
Meulemeester, J. C. de = *E de Busscher, Gent (1838)

Meunier, C.	= H. und L. II. 710
Meunier, J. B.	= Ap. 281
Meunier, L.	= R.-D. V. 245 und XI. 203
Meyer, F. W.	= H. und L. II. 711
Meyer, H.	= Ap. 281
Meyeringh, A.	= B. V. 351; Suppl. Weigel 313; Wess. 57
Meyerpeck, W.	= A. (XVI) IV, 137
Michaelis, G. J.	= H. und L. II. 711
Michalek, L.	= †Graph. Kste. 24 (1901), 124; B. B. 1909, 4946; A. Roeper in „Der Kunsthandel“ VIII, 5
Michelis, A.	= A. (XIX) V. 259
Middiman, S.	= Ap. 282
Miele, J.	= B. I. 335; Suppl. Weigel 43; Heller 94; Dut. V. 185
Mieris, W. van	= K. 17
Miger, S. C.	= Bellier de la Chavignerie, Paris, 1856; L. und D. 62
Mignard, N.	= R.-D. I. 101 und XI. 203; Wess. 102
Mignard, P.	= R.-D. I. 109 und XI. 204
Migneret, A.	= Ap. 282
Mignon, J.	= B. XVI. 366; H. IV. 41
Migon, J.	= siehe Mignon
Milani, A.	= B. XIX. 439
Miller, A.	= Sm. II. 920
Miller, W.	= Ap. 282
Millet, J. F. (Francisque)	= B. V. 323; Suppl. Weigel 312; R.-D. I. 243
Millet, J. F.	= A. Sensier, Paris, 1881; D. I.
Mitan, J.	= Ap. 283
Mitchell, J.	= Ap. 283
Mitchell, R.	= Ap. 283
Mitelli, J. M.	= B. XIX. 267
Mocchetti, G.	= Ap. 283
Mocetto, G.	= B. XIII. 215; P. V. 134; Wess. 92
Mœrenhout, J. J. . . .	= H. und L. II. 712
Mœyart, C. C.	= K. 58 und 227; Wess. 57

ALM	= B. IX. 80
AP	= B. XV. 509; P. VI. 154; H. III. 40
AR	= H. und L. II. 936
AS	= B. IX. 50
AT	= B. VIII. 537; P. IV. 113; Wess. 30
AV	= B. IX. 239; P. IV. 266
AZ	= B IX. 580
B	= B. VII. 448
BAD	= B. IX. 51; P. IV. 173
BC	= B. IX. 487
BG	= B. IX. 575; P. IV. 261
BH	= B. IX. 42; P. IV. 148
BH	= B. IX. 485
BH	= B. VI. 398
BM	= B. VI. 392; P. II. 124; Ev. 360–9; Wess. 28
BP	= B. VIII 20
BP	= B. IX. 544
BR	= B. VI. 394; P. II. 145
BS	= B. VI. 68; N. VI. (1860), 97; Ev. 251 und 280–3, P. II. 118
BSB	= B. IX. 545
BTH	= B. IX. 485
C	= H. IV. 50
CB	= B. VIII. 533; P. III. 291; Heller 133; Wess. 30
CB	= B. IX. 431; P. IV. 313
CC	= siehe C. Corneille
CF	= B. IX 425; P. IV. 65
CG	= B. IX. 399
CG	= B. IX. 16; P. III. 171
CGI	= B. IX. 17; P. IV. 41
CH	= B. VII. 494
CI	= B. IX. 404
CIR	= B. VII. 474
CK	= B. IX 37

CL	= B. IX. 435
CM	= B. IX. 417; P. III. 469
CM	= B. IX. 490
CR	= B. VII. 474
CS	= B. IX. 412
DH	= B. IX. 432; P. IV. 319
DR	= B. IX. 398
DR	= B. IX. 495
DS	= B. IX. 479
DS	= B. IX. 573
DT	= B. IX. 162
DW	= P. IV. 314
E	= B. VI. 399
EA	= B. VI. 416; P. IV. 46
ER	= B. IX. 240; P. IV. 168
ES	= B. VI. 1; P. II. 30, 45, 54 und 60; Ev. 180, 224—256 und 270; L. II. 1; Geisberg, Berlin, 1923 ff.
F	= B. VI. 399
FA	= B. IX. 481; P. IV. 186
FB	= B. IX. 84
FB	= H. IV. 51
FC	= B. VIII. 5; P. III. 21
FG	= B. IX. 24; P. IV. 107; Wess. 31
FG (Gentil?).	= H. III. 28
FH	= B. IX. 89
FL	= B. VIII. 12; P. IV. 109
FO	= B. IX. 415; P. III. 352
FT	= B. IX. 547
F v B	= B. VI 77; P. II. 186; Ev. 180 und 285—8; Wess. 16
FWD	= B. IX. 548
G	= B. VIII. 10
G	= B. VIII. 11
GADH	= B. IX. 494; Wess. 34
GC	= B. VII. 472; P. IV. 302

GD	= R.-D. IX. 1
GD	= B. IX. 17; P. IV. 41; Wess. 32
GDAH	= B. IX. 494; Wess. 34
GG	= B. IX. 428
GR (Riccio?)	= H. IV. 56
GS	= B. IX. 160
GW	= B. IX. 164; P. IV. 207
H	= B. IX. 52
H	= B. IX. 419; P. IV. 315
H	= B. IX. 489
HA	= B. IX. 431; P. IV. 318
HB	= B. VIII. 536
HB	= B. IX. 41
HCZA	= B. VII. 495
HDVL	= B. IX. 579
HE	= B. IX. 42; Wess. 32
HE	= B. IX. 565; P. IV. 322
HF	= B. VII. 452; P. III. 440
HF	= B. VIII. 19; P. IV. 111; Wess. 29
HF	= B. IX. 475
HF	= B. IX. 400
HF	= B. IX. 546
HG	= B. IX. 436
HGF	= B. IX. 49
HH	= B. IX. 408; P. III. 451
HHS	= B. VI. 406
HIW	= B. IX. 404
HK	= B. IX. 433
HK	= B. IX. 401
HL	= B. VII. 466 Zeile 13
HL	= B. VIII. 35; P. III. 336; Wess. 30; Siehe Leinberger
HL	= B. IX. 473; P. IV. 178; Wess. 33
HM	= B. IX. 79; P. IV. 54; Wess. 33
HMVP	= B. IX. 85
HNK	= B. VIII. 538; P. IV. 128; Wess. 30

IG (Jean de Gourmont)	= B. IX. 143 und 421; P. VI. 266; R.-D. VII. 18 und XI. 204
IG	= B. IX. 406
IG	= B. IX. 421; P. VI. 266
IHS	= B. XV. 511; P. VI. 155
IK	= B. IX. 157; Heller 84
IS	= B. VI. 314
IS	= B. VII. 543
IS	= B. IX. 38; P. IV. 158; Wess. 32
IS	= B. IX. 419
IS	= B. IX. 498
ITB	= B. IX. 150
IV	= B. XVI. 370; P. VI. 203; H. IV. 59
IVM	= B. IX. 493
L	= P. IV. 134; Wess. 31
L	= B. IX. 10; P. IV. 134; Portfolio, 1876, 184
LB	= B. IX. 43; Wess. 32
Lcz	= B. VI. 361; P. II. 288; Dut. V. 174 und VI. 674; Lehrs, Berlin, 1922
LD	= siehe L. Thiry
LD	= B. IX. 82
LF	= B. IX. 416
LPH	= B. VII. 542
LS	= P. II. 115
LV	= B. IX. 37 Zeile 7
M	= B. VII. 474
M	= B. VIII. 540
M	= B. VI. 315
M	= B. VI. 412
M	= B. IX. 86 Zeile 10
MA	= B. IX. 496
MA	= B. IX. 548; P. IV. 192
MAF	= B. IX. 516; P. IV. 192
MAL	= B. IX. 80
MB	= B. IX. 413

M F . . . . = B. IX. 14; P. IV. 136
M F . . . . = B. IX. 424
M G . . . . = B. IX. 423; P. IV. 301; Wess. 34
M G . . . . = B. IX. 585; P. IV. 242
M H . . . . = B. IX. 161
M H F . . . . = B. IX. 407
M I H . . . . = B. IX. 84
M K . . . . = B. IX. 430
M L . . . . = B. IX. 420; P. IV. 337
M P . . . . = B. IX. 83; P. IV. 227
M R . . . . = B. VI. 413; P. II. 164
M R . . . . = B. IX. 517; P. IV. 262
M S . . . . = B. VI. 314
M T (Treu) . . . . = B. IX. 68; P. IV. 52; Ev. 190–1, Wess. 40
M V . . . . = B. VIII. 22; P. IV. 67
M V E . . . . = B. IX. 565
M W . . . . = B. IX. 434; P. IV. 340
M Z . . . . = B. VI. 371; P. II. 169; Ev. 302
N A T L. . . . . . . = siehe Juste
N G . . . . = Sm. III. 950
N H . . . . = B. III. 545
N H . . . . = B. VII. 547; P. III. 46
N H . . . . = H. IV. 51
N I . . . . = B. VII. 544
N R . . . . = siehe Rillaer
N S . . . . = B. VII. 494
N S N . . . . = B. VII. 542; P. IV. 40
O W . . . . = B. VI. 316
P . . . . = siehe Meister von 1451
P B . . . . = H. IV. 52
P H . . . . = B. IX. 489
P L . . . . = B. VII. 455
P M . . . . = B. VI. 415
P M . . . . = B. VIII. 19; P. IV. 111
P M . . . . = B. IX. 567; P. IV. 226; Heller 135

P P	= B. XIII. 356; P. V. 140; J. Hofmann, 1911
P P W	= P. II. 159 und 241; Ev. 249
P R	= B. IX. 547
P S	= B. VIII. 468 Zeile 3
P V H	= siehe Hillegaert
P V K	= B. IX. 562
P V L	= B. VIII. 24; P. III. 12
P W	= B. VI. 309; P. II. 161; Wess. 28; Lehrs im Repertorium X. 254
P W	= B. X. 70 bis 76; P. II. 176 und 246
R	= B. VIII. 541; Wess. 31
R A	= B. IX. 156
R B	= B. IX. 5; P. IV. 134; R.-D. VIII. 10; Ev. 218–9; Wess. 31
R K	= B. IX. 575
R K F	= B. IX. 241; P. IV. 175
R R	= B. VIII. 551; P. IV. 130
S (?)	= B. VIII. 10
S	= B. VIII. 13; N. III. (1857), 21; P. III. 47; Ev. 214–5 und 334–405; Wess. 29; Dut. V. 177; Gr.-K. 1910, 1
S B	= B. VIII. 9; P. IV. 109
S C	= B. VIII. 8; P. IV. 108; Wess. 29
S F	= B. IX. 401; P. IV. 325
S F	= B. IX. 419
S G	= B. VIII. 21; P. IV. 113
S G	= B. IX. 438
S H	= B. VI. 391; P. II. 168
S I	= B. IX. 423; P. III. 473
S I G	= B. IX. 518
S R	= B. VI. 409
S S	= B. VI. 408; P. II. 164; Wess. 29
S S (?)	= B. VIII. 21; P. IV. 13
S W	= B. VIII. 7
T A	= B. VII. 487; P. III. 298

TAKL	= B. IX. 406
TB	= B. IX. 437
TB	= B. IX. 522; P. IV. 193
TF	= B. IX. 481; P. IV. 185
TFON	= B. IX. 562
TTW	= B. VI. 411
TVB	= B. IX. 524; P. IV. 193
TVSD	= B. IX. 525; P. IV. 194
VE	= B. IX. 422
VG	= B. IX. 22; P. IV. 157; Wess. 31
VH	= B. IX. 475; P. IV. 179
VW	= B. IX. 564; P. IV. 230
W	= B. VI. 317; P. II. 132; Wess. 28; vergl. Lehrs, Wenzel von Olmütz, Dresden 1889
W ⇡	= B. VI. 56; P. II. 279; Ev. 235 und 271–9; Dut. V. 128, 149, 164 und VI. 674; Lehrs, Dresden, 1895: Gr.-K. 1909, 26
W	= B. VII. 455
W	= B. IX. 53; P. IV. 173, W. 32
W B	= Lehrs, Berlin, 1922 (zusammen mit dem L c z)
WB	= B. IX. 506
WC	= B. VIII. 18; P. IV. 109; Wess. 29
WCIEF	= B. IX. 578; P. IV. 240
WX\H	= B. VI. 400; P. II. 129; Lehrs im Repertorium IX. 1 und 377
WH	= B. IX. 421
WR	= B. IX. 170
WR	= B. IX. 427
WTR	= B. VI. 411
WW	= B. IX. 478
XE	= B. IX. 422
Montagna, B.	= B. XIII. 332; P. V. 153; Ev. 101–4 und 134–5

Müller, F.	†Däubler, Dresden, 1919, (Verkaufskat.)
Müller (Steinla), F. A. E. M.	Ap. 406
Müller, F. T.	Ap. 302
Müller, G. W.	Ap. 307
Müller, H. W.	Ap. 308
Müller, J. F. W.	A. Andresen, Leipzig, 1865 (S.-A. aus N.); Ap. 303
Müller, J. G. von	A. Andresen, Leipzig, 1865 (S.-A. aus N.); Ap. 308
Münch-Khe, W.	†Beringer, Dresden, 1921, (Verkaufskat.)
Muller, Jan	B. III. 261; III. Add. XV; Suppl. Weigel 138; Heller 95; Wess. 58
Muller, J. S.	Sm. III. 941
Multz, A. P.	A. (XVI) V. 264
Munch, E.	G. Schiefler, Berlin, 1907
Muntaner, F.	Ap. 313
Murphy, J.	Sm. III. 943
Murrer, J.	A. (XVI) V. 242
Musi, A. de'	B. XIV. 12; P. VI. 49; Ev. 152–153; Wess. 92
Musi, G. de'	B. XV. 508
Musi, L. de'	B. XV. 498
Muiden, E. van	A. Curtis, New York, 1894
Muzelle, ?	Ap. 314
Nadorp, F.	A. (XIX) II. 278; Gr.-K. 1907, 42
Nahuijs, C. D.	H. und L. II. 766
Naiwincx, H.	B. IV. 77; Suppl. Weigel 157; Heller 96; Wess. 58; Dut. V. 190 und VI. 674
Nanteuil, R.	R.-D. IV. 35 und XI. 218; Wess. 103
Nanto, F. de	P. VI. 213
Nardini, G.	Ap. 314
Nargeot, A.	Ap. 314
Nargeot, J. D.	Ap. 314

Nasini, J. N.	= B. XXI. 263
Natoire, C.	= R.-D. III. 315 und XI. 231
Naudin, B.	= Poncetton, Paris, 1918
Nauwens, J.	= Ap. 315
Nazzari, B.	= Ve. 464
Necker, J. de	= B. VII. 243; P. III. 295 u. passim; Heller 96
Neetesonne, L. A.	= H. und L. II. 719
„Nero“	= B. IX. 48
Neroni, B.	= B. XVII. 40
Netten, C. van der	= H. und L. II. 721
Neue, F. de	= B. IV. 115
Neukens, P. J.	= H. und L. II. 720
Neumann, A.	= Ap. 315
Neumans, P. J.	= H. und L. II. 721
Newton, R.	= Ap. 315
Neijts, G.	= B. IV. 303; Suppl. Weigel 202; Heller 98; Wess. 59; Dut. V. 194
Nicoletto da Modena	= siehe Rosex
Nicolié, P. E.	= H. und L. II. 722
Nicolle, J. V.	= Baud. II. 309
Niellen	= J. Duchesne, Paris, 1826; P. I. 262; Dut. I., deuxième partie
Nieuwenhuizen, A. G. W	= H. und L. II. 723
Nieuwenkamp, W. O. J.	= Hubert u. Nieuwenkamp, Amsterdam, 1913; Nachtrag, 1916
Nikkelen, J. van	= B. V. 435; Suppl. Weigel 320; Wess. 59; Dut. V. 202
Niquet, C.	= Ap. 315
Nocchi, G. B.	= Ap. 315
Nocchi, P.	= Ap. 316
Nocret, J.	= R.-D. II. 80
Noe, S.	= siehe N. Garnier
Noël, P. J.	= H. und L. II. 724
Noerdlinger, C. J.	= Ap. 316
Nolde, E.	= Schiefler, Hamburg, 1911

Nooms, R. . . . . . = B. V. 121; Suppl. Weigel 247; Wess. 82; Dut. VI. 636

Noordt, J. van . . . = B. I. 16; Heller 98

Norblin de la Gourdaine, J. F. . . . = F. H(illemacher), Paris, 1848; W. Franke, Leipzig, 1895

Nordheim, J. G. . . = Ap. 316

Normann, R. von . . = A. (XIX) IV. 80

Noter, A. H. M. de . = H. und L. II. 732

Noter, D. de . . . = H. und L. II. 741

Noter, P. F. de . . . = H. und L. II. 725

Notermann, E. . . . = H. und L. II. 743

Nothnagel, J. A. B. . = F. Gwinner in N. 9 (1865), 256; N. 16 (1870), 150

Nüsser, H. . . . . . = Ap. 317

Nützel, H. . . . . . = B. IX. 581; A. (XVI) II. 101

Numans, A. . . . . . = H. und L. II. 745

Nunes, A. J. . . . . . = Ap. 317

Nijpoort, J. van d. . = A. (XVI) V. 163; Wess. 59

Oberthür, F. J. . . . = Ap. 317

Obermann, A. . . . = H. und L. II. 769

O'Connell, geb. Miethe, F. E. A. . . . . . . = Gaz. d. B.-Arts 1860, I. 353; H. u. L. II. 767

Oddi, M. . . . . . . = B. XXI. 212

Oechsle, ? . . . . . = Ap. 318

Oelschig, W. . . . = Ap. 318

Oesterley, C. . . . = A. (XIX) III. 176

Okey, S. . . . . . . = Sm. III. 950

Oleschinski, A. . . . = Ap. 318

Oliver, J. . . . . . . = Sm. III. 954

Olivier, A. . . . . . = R.-D. VII. 28

Ollivier, M. B. . . . = Baud. I. 25

Onofri, C. . . . . . = B. XX. 237

Oosterhout, D. van . = H. und L. II. 771

Oostzaanen . . . . . = siehe J. Cornelisz

Opel, P. . . . . . = A. (XVI) II. 112
Oppler, E. . . . . = †(K. Schaefer) Lübeck (1916)
Orme, ? . . . . . = Sm. III. 956
Os, P. G. van . . H. und L. II. 771
Ossenbeck, J. van . . = B. V. 285; Suppl. Weigel 303; Wess. 60; Dut. V. 206
Ostade, A. van . . . = B. I. 347; I Add. IV; Suppl. Weigel 46; Heller 99; L. E. Faucheux, Paris, 1862; *A. Houssaye, Paris, 1874; Wess. 60; J. Wessely, Hamburg, 1888; D. Rovinski u. N. Tschetschulin, Leipzig, 1912; Dut. V. 207; (E. Trautscholdt) Leipzig, 1922
Ostendorfer, M. . . = B. VII. 475 und IX. 154; P. III. 310 Heller 100; Wess. 34
Ottaviani, G. . . . = Ap. 319
Ottini, P. . . . . . = B. XVII. 207
Otto, G. . . . . . = H. und L. II. 773
Otto, G. P. . . . . = Ap. 319
Oudry, J. B. . . . . = R.-D. II. 188 u. XI. 233; *J. Locquin, Paris, 1912
Outrim, J. . . . . . = Ap. 319
Ovens, J. . . . . . = A. (XVI) V. 23; Rovinski (Élèves R.) 74
Overbeck, C. W. . . = Ap. 320
Overbeeck, L. . . . = H. und L. II. 774
Overlaet, A. . . . . = H. und L. II. 777
Ozanne, Les . . . . = †C. Auffret, Rennes, 1891
Pace, G. B. . . . . = B. XX. 299
Pader, H. . . . . . = R.-D. VIII. 260 und XI. 234
Palma, J. . . . . . = B. XVI. 286
Palmer, S. . . . . . = A. H. Palmer, London, 1892; M. Hardie in Print Collector's Quarterly III. 207
Palmerini, N. . . . — Ap. 320
Pals, G. v. d. . . . = H. und L. II. 778
Pannier, J. E. u. M. L. = Ap. 320
Paon, J. B. . . . . = Baud. I. 197

Paradisi, L. . . . . . = Ap. 321
Parboni, P. . . . . . = Ap. 322
Parigi, A. . . . . . . = B. XX. 64
Parigi, G. . . . . . . = B. XX. 68
Park, T. . . . . . . = Sm. III. 956
Parmigiano . . . . . – siehe Mazzuoli
Parolini, J. . . . . . = Ve. 351
Parr, R. . . . . . . = Ap. 322
Parrish, S. . . . . . = *(Ausst. Kat.?), New York (?), 1883 (?)
Parrocel, C. . . . . . = R.⸗D. II. 207 und XI. 235
Parrocel, J. . . . . . = R.⸗D. III. 252 und XI. 235
Parrocel, J. F. . . . . = Baud. II. 30
Parrocel, P. . . . . . = R.⸗D. II. 172 und XI. 245
Parrocel, P. J. . . . . = Baud. II. 5
Pascal, ? . . . . . . = Ap. 322
Passari, B. . . . . . = B. XVII. 27
Passarotti, B. . . . . = B. XVIII. 1
Passe, Die van de . D. Franken, Paris, 1881; Wessely in „Repertorium“ V (1882). 250; La⸗schitzer, ebenda VIII (1885), 439
Passini, J. . . . . . . = Ap. 322
Patas, J. B. . . . . . = L. und D. 67
Patel, A. P. . . . . . = R.⸗D. II. 140
Patin, J. . . . . . . = R.⸗D. VII. 141
Patton, F. . . . . . . = Sm. III. 960
Paul, J. S. . . . . . . = Sm. III. 961
Paumgartner, H. . . . = P. IV. 238
Pauquet, d. Ä. u. d. J. = Ap. 323
Pauwels, F. . . . . . = H. und L. II. 779
Pauwelszoon. C. . . . = Wess. 62
Pavon, I. . . . . . . = Ap. 323
Peale, C. W. . . . . . = Sm. III. 963
Pecham, G. . . . . . = A. (XVI) IV. 154
Pechstein, M. . . . . = †Fechter, Berlin, 1921
Peeters, B. . . . . . = K. 75 und 228; Wess. 62
Pelée, P. . . . . . . = Ap. 325

Philips, C. . . . . . = Sm. III. 995
Piazzetta, G. B. . = Ve. 369
Picart, B. . . . . . . = †Am Schluß der „Eloge historique“, die den „Impostures innocentes“ angebunden ist, Amsterdam, 1734
Piccioni, M. . . . = B. XXI. 158
Picot, V. M. . . . = Sm. III. 998
Picou, R. . . . . . . = R.-D. VI. 154 und XI. 288
Picquot, H. . . . = R.-D. VI. 240 und XI. 289
Picquot, T. . . . = R.-D. VI. 233
Pierre, J. B. M. . . = Baud. I. 37
Pierron, J. A. . . . = Ap. 332; L. und D. 69
Pieterszen, G. . = Wess. 62
Pietri, P. A. de' . = B. XXI. 289; Wess. 93
Pietrini, J. . . . . . . = B. XXI. 320
Pigeot, F. . = Ap. 332
Piles, R. de . . . = R.-D. II. 96
Pillement, V. . . = Ap. 332
Pinson, N. . . . = R.-D. V. 315 und XI. 289
Piola, D. . . . . = B. XXI. 149
Piotti-Pirola, C. . = Ap. 333
Piranesi, G. B. . . = †H. Foullon, Paris, 1918 (gibt keine Zustände); *A. Muñoz, Rom und Mailand, 1920; †A. M. Hind, London, 1922 (erschöpfend für die Carceri und Vedute di Roma, behandelt aber nur diese zwei).
Pisante, F. . . . . . = Ap. 333
Pissarro, C. . . . . . = D. XVI
Pistolesi, ? . . . . . = Ap. 333
Pitschalkin, A. . . . = Ap. 334
Pittoni, B. . . . . . = P. VI. 169
Pizzi, L. . . . . . . = Ap. 334
Place, F. . . . . . . = Sm. III. 999
Planer, C. J. G. . . . = Ap. 334
Plassard, V. . . . . = R.-D. I. 197; Wess. 103

Platt, C. A.	= *R. A. Rice (? Wunderlich), New York, 1889
Pleginck, M.	= B. IX. 590; P. IV. 244; Heller 103; A. (XVI) IV. 24
Ploos van Amstel, C.	= v. Alten, Leipzig, 1864 (aus N. 10 [1864] 1)
Plott, J.	= Sm. III. 1004
Plüddemann, H.	= A. (XIX) IV. 228
Po, P. del	= B. XX. 245
Po, T. del	= B. XX. 258
Pocci, F.	= *H. Holland im 36. Bd. des Oberbayerischen Archivs (auch als S.-A.)
Podestà, J. A.	= B. XX. 168; Heller 103
Poilly, F. de	= †R. Hecquet, Paris, 1752 (*Neue Ausgabe, Paris, 1866)
Pojalostine, J.	= Ap. 36
Poll, P. v. d.	= H. und L. II. 779
Pollajuolo, A.	= B. XIII. 201; P. V. 49
Pollard, R.	= Sm. III. 1005
Pollet, V. F.	= Ap. 336
Pomedello, J. M.	= B. XV. 494; P. VI. 147; Wess. 93
Pommer, G.	= Ap. 336
Pompadour, J. A. de	= †Gaz. d. Beaux Arts, 1859, III. 139
Ponce, N.	= L. und D. 70
Poorten, H. J. F. v. d.	= H. und L. II. 781
Popp. H.	= A. (XVI) V. 225
Poppe, M.	= A. (XVI) III. 330
Porporati, C. A.	= Ap. 336; L. und D. 73; Ve. 518
Porretti, A.	= Ap. 338
Porta, G.	= P. VI. 214
Portaels, J.	= H. und L. II. 780
Portier, A.	= Ap. 338
Porto, G. B. del	= siehe Monogrammist IB mit dem Vogel
Posselwhite, J.	= Ap. 338
Post, C. B.	= Ap. 339
Potenzano, F.	= B. XVII. 19

Pijnacker, A. . . . . = Dut. V. 281
Quertenmont, A. B. de = H. und L. II. 804
Raab, D. . . . . . . = Ap. 344
Raab, J. L. . . . . . = Ap. 344
Rabasse, J. . . . . . = R.-D. VII. 165 und XI. 294
Raber, J. G. . . . . . = Ap. 345
Rabel, J. . . . . . . = R.-D. VIII. 118 und XI. 294
Raddon, W. . . . . . = Ap. 345
Rados, L. . . . . . . = Ap. 346
Raffaelli, G. F. . . . . = D. XVII
Raffet, H. . . . . . . = R. Giacomelli, Paris, 1862; *A. Bry, Paris, 1874
Raggio, T. . . . . . = Ap. 346
Rabl, C. H. . . . . . = Ap. 347
Rahl, C. . . . . . . = Ap. 349
Rahn, H. R. . . . . . = Ap. 349
Raibolini, F. . . . . . = B. XV. 455; P. V. 197
Raibolini, J. . . . . . = P. V. 222
Raimbach, A. . . . . = Ap. 350
Raimondi, C. . . . . = Ap. 351
Raimondi, M. A. . . . = B. XIV. 5; P. VI. 1; Heller 104; Ev. 100; Wess. 93; H. Delaborde, Paris, 1888
Rainaldi, C. . . . . . = B. XX. 230
Rainaldi, F. . . . . . = Ap. 351
Rambaldi, C. A. . . . = B. XIX. 454
Rampoldi, C. . . . . = Ap. 352
Randel, F. . . . . . = Ap. 352
Ratti, A. . . . . . . = Ve. 458
Rauch, E. . . . . . . = Ap. 352
Rauscher, C. . . . . . = Ap. 353
Ravano, F. . . . . . = Ap. 353
Read, R. . . . . . . = Sm. III. 1030
Redig, L. H. . . . . . = H. und L. II. 807
Redlich, H. . . . . . = Ap. 353
Redon, O. . . . . . = *J. Destrée, Brüssel, 1891; A. Mellerio, Paris, 1913

Ricciolini, N.	Ve. 374
Richard, S.	Ap. 358
Richards, B.	Sm. III. 1032
Richomme, G. T.	Ap. 358
Richter, A. L.	I. F. Hoff, Dresden, 1877; H. W. Singer, Dresden, 1913 (nur Radierungen)
Richter, Christian	A. (XVI) V, 59
Richter, Christoph	A. (XVI) V. 52
Richter, J.	Ap. 360
Richter, W.	A. (XVI) V. 69
Ridinger, J. E.	C. A. W. Thienemann, Leipzig, 1856; N. 5 (1859) 140 und 7 (1862) 255; J. Schwarz, Wien, 1910 (Privatkatalog einer Sammlung)
Ridolfi, C.	Ve. 16
Rieder, G.	A. (XVI) II. 215
Riepenhausen, F. u. J.	A. (XIX) III. 86
Rillaer, J. van	B. VII. 545; P. III. 11; Z. f. b. Kst. 1915, 18
Rist, G.	Ap. 360
Ritmeister, E.	H. und L. II. 814
Ritter, H. W.	Ap. 361
Ritter, Lor.	B. B. 1907, 12820
Rivalz, A.	R.-D. I. 271 u. XI. 295
Rivera, G.	Ap. 361
Rivière, Th.	†G. Toudouze, Paris, 1907
Rixon, E.	Sm. III. 1033
Robbe, L. M. D.	H. und L. II. 814
Robert, H.	Baud. I. 171
Robert de Seri, P. P. A.	R.-D. I. 277 und XI. 297
Robetta	B. XIII. 392; P. V. 57; Ev. 88—94
Robins, W.	Sm. III. 1034
Robinson, J.	Sm. III. 1037
Robinson, J. C	†Gr.-K. 1906, 54
Robinson, J. H	Ap. 362
Robinson, R.	Sm. III. 1037
Robusti, J.	B. XVI. 104

Rocca, C. della . . . = Ap. 111
Rochussen, A. . . . = H. und L. II. 817
Rochussen, C. . . . = H. und L. II. 816; *Franken & Obreen, Rotterdam, 1894
Roden, W. I. . . . = Ap. 363
Rodermont, A. P. . . = Bartsch (R. van Rijn) II. 135; Rovinski (Élèves de R.) 76; Dut. VI. 1
Rodin, A. . . . . . . = R. Marx, Paris, 1902 (S.-A.); D. VI.
Roehnlin, P. . . . . . = A. (XVI) II. 220
Roelofs, W. . . . . . = H. und L. II. 817
Roemer, H. . . . . . = Ap. 363
Roffiaen, J. F. X. . . = H. und L. II. 820
Rogel, H. . . . . . . = A. (XVI) IV. 80
Roghman, R. . . . . . = B. IV. 3; Suppl. Weigel 147, Heller 501; Rovinski (Élèves de R.) 78; Dut. VI. 4
Rohde, B. . . . . . . = †Anon., Berlin, 1783; †Meusels „Museum“ V (1788)
Rohr, W. . . . . . . = B. B. 1907, 3300 und 5021
Rolin-Jaequemyns, Mme = H. und L. II. 821
Rolli, J. M. . . . . . = B. XIX. 317; Heller 106
Rolls, C. . . . . . . = Ap. 363
Rolls, H. . . . . . . = Ap. 363
Rolls, J. . . . . . . = Ap. 364
Romanet, A. L. . . . = Ap. 364; L. und D. 74
Rombouts, T. . . . . = K. 43
Romney, J. . . . . . = Ap. 365
Roqueplan, C. . . . . = G. Hédiard, Paris, o. J. (S.-A.)
Roos, J. H. . . . . . = B. I. 129; I. Add. III; Suppl. Weigel 17; Heller 107
Roos, J. M. . . . . . = B. IV. 395
Roos, T. . . . . . . = B. IV. 295; Suppl. Weigel 201
Rops, F. . . . . . . = (Steindrucke) E. Ramiro. Paris, 1891; (Rad.) H. und L. II. 823; E. Ramiro, Brüssel, 1893 (2. Aufl. mit Suppl., Paris, 1895); Mascha, München (1910)

Rordorf, A. . . . . . = Ap. 365
Rosa, F. . . . . . . = B. XXI. 120
Rosa, S. . . . . . . = B. XX. 265; Heller 107
Rosaspina, F. . . . . = *A. B. Amorini, Bologna, 1842; Ap. 366
Rosaspina, G. . . . . = Ap. 367
Rosatti, F. . . . . . . = B. XXI. 153
Rosenboom, N. J. . . . = H. und L. II. 820
Rosenthaler, K. . . . = P. III. 129
Rosex da Modena, N. = B. XIII. 252; P. V. 92; Gaz. d. B.-A. 1869, II. 145 und 1870, II. 244; Wess. 95
Rosello, ? . . . . . . = Ap. 368
Rossi, G. . . . . . . = Ap. 368
Rossi, G. B. . . . . . = H. IV. 59
Rossi, H. . . . . . . = B. XIX. 234; Heller 108
Rota, M. . . . . . . = B. XVI. 243; P. VI. 184; Heller 109 Wess. 95
Rotari, P. . . . . . . = Ve. 466
Roth, E. D. . . . . . = †F. J. Mather in Print Collector's Quarterly I. 443
Roth, G. A. . . . . . = H. und L. II. 913
Roth, W. . . . . . . = Sm. III. 1039
Rotnberger, A. . . . = A. (XVI) IV. 22
Rottiers, B. . . . . . = H. und L. II. 911
Rouargue, E. . . . . = Ap. 368
Rousseau, A. E. . . . = Ap. 368
Rousseau, J. . . . . . = R.-D. IV. 190 und XI. 298
Rousseau, T. . . . . = D. I.
Rubens (zugeschr.), P. P. = Dut. VI. 131; A. M. Hind in „Print Coll. Quarterly" X. 67–80
Rude, F. . . . . . . = D. VI.
Rugendas, G. P. . . . = N. 12 (1866) 101; †H. Graf Stillfried, Berlin, 1879
Ruhierre, E. J. . . . = Ap. 369
Ruischer, J. . . . . = K. 20

Sadler, W. . . . . — Sm. III. 1045
Saenredam, J. . . . — B. III. 215; III. Add. XII.; Suppl. Weigel 31; Heller 109; Wess. 65; Dut. VI. 285
Saftleven, C. . . . . . — K. 204 und 232
Saftleven, H. . . . . — B. I. 235; Suppl. Weigel 31; Wess. 65; Dut. VI. 285
Saint Aubin, A. de . — E. Bocher (Les gravures français, Bd. V), Paris, 1879; Ap. 371; L. und D. 75
Saint Aubin, C. G. — Baud. I. 84
Saint Aubin, G. de . — Baud. I. 98; *E. Dacier, Paris, 1914
Saint Eve, J. M. . . — Ap. 372
Saint Igny, J. de — R.-D. VIII. 173 und XI. 299
Salandri, V. . . . — Ap. 372
Saldörfer, C. . . . . — B. IX. 558; P. IV. 209; Heller 110; A (XVI) II. 10; Wess. 34
Salimbeni, V. . . . — B. XVII. 189
Salmon, L. A. . . . — Ap. 373
Salvi, E. . . . — Ap. 373
Sanctis. F. de . . . — Ap. 115
Sandraert, J. van . . — A. (XVI) V. 127
Sangiorgi, N. . . . — Ap. 373
Sangster, S. . . . . — Ap. 373
San Martino . . . . — siehe Martino, M.
Santi, D. . . . . . . — B. XIX. 218
Santis, H. de . . . — B. XVII. 5
Santvoort, A. van . . — Wess. 66
Sanuti, G. . . . . . — B. XV. 499; P. VI. 104
Sarrabat, J. . . . . — R.-D. III. 296 und XI. 300
Saunders, C. J. . — Ap. 374
Saunders, J. . . . — Sm. III. 1046
Sauvan, P. . . — R.-D. VIII. 302 und XI. 302
Savage, E. . . . — *C. H. Hart, Boston, 1905
Savart, P. . . . . — L. E. Faucheux, Paris, 1864; W. L. Andrews, New York, 1898

Savery, R. . . . . . . = A. (XVI) IV. 346; Rovinski (Élèves de R.) 78
Savery, S. . . . . . . = Rovinski (Élèves de R.) 78
Scaddon, R. . . . . . = Sm. III. 1049
Scalberge, P. . . . . . = R.-D. III. 1 und XI. 304
Scaramuccia, L. . . . . = B. XIX. 190
Scarsella, I. . . . . . = B. XVII. 25
Scarsello, G. . . . . . = B. XIX. 249
Scavezzi, P. . . . . . = B. XVI. 106
Scawen, ? . . . . . . = Sm. III. 1050
Schad, A. . . . . . . = Ap. 374
Schadow, G. . . . . . = J. Friedlænder, Stuttgart, 1890 (*1. Aufl. Düsseldorf, 1864)
Schaefels, H. . . . . = H. und L. II. 937
Schaefels, L. . . . . . = H. und L. II. 951
Schaeffer, E. E. . . . = Ap. 374
Schaepkens, Alex. . . = H. und L. II. 986
Schaepkens, Arn. . . = H. und L. II. 962
Schaepkens, T. . . . = H. und L. II. 953
Schampheleer, E. de . = H. und L. II. 995
Schaeuffelein, H. . . = B. VII. 244; P. III. 227; Heller 111; Gr.-K. 1905, 2
Schalcken, G. . . . . (Leblanc III. 438); Wess. 66; Dut. VI. 301
Schaper, F. . . . . . = Sch. 125
Scharfenberg, G. . . = B. IX. 439; P. IV. 66
Schaumburg, J. . . . = H. und L. II. 996
Scheffer v. Leonhardshoff = A. (XIX) III. 80
Schelk, H. . . . . . . = H. und L. II. 997
Schenau . . . . = siehe Zeisig
Schenker, S. N. . . . = Ap. 376
Scheppere, L. B. F. de = H. und L. 998
Scheuritzel, A. . . . = †G. Scheuritzel (Verlegerverzeichnis), Berlin, 1920
Schiavone, A. . . . . = siehe Meldolla
Schiavoni, N. . . . . = Ap. 377
Schidone, B. . . . . . = B. XVIII. 206

Schinnerer, A.	†Dr. L. Gorm, München, 1915 (die Zustandsangaben ganz ungenügend)
Schirmer, J. W.	A. (XIX) II. 303
Schleich, A.	Ap. 377
Schlotterbeck, C. J.	Ap. 378
Schmidt, F.	Ap. 378
Schmidt, G. F.	(Crayen) London, 1789; *ders., Paris, 1809; L. D. Jacoby, Berlin, 1815; A. Apell, Dresden, 1886; Wess. 35; J. E. Wessely, Hamburg, 1887
Schmidt, H. F. T.	Ap. 379
Schmidt, L.	Ap. 379
Schmutzer, F.	A. Roeper in „Der Kunsthandel" I. 38; *A. Weixlgärtner, Wien, 1922
Schmutzer, J. M.	Ap. 379; †Gr.-K. 1913, 54
Schnell L.	Ap. 381
Schnorr von C., L.	A. (XIX) V. 311
Schoen, B.	siehe Monogr. B S
Schoen, E.	B. VII. 475; P. III. 243
Schoenfeld, J. H.	A. (XVI) V. 71
Schoevaerdts, M.	Wess. 66
Scholten, H. J.	H. und L. II. 998
Scholtz, R. F. K.	†Berlin, 1911 (Verkaufskat., Titel und Maße)
Schongauer, L.	siehe Monogr. L S
Schongauer, M.	B. VI. 103; P. II. 103; (Ev. 310); A. v. Wurzbach, Wien, 1880; Wess. 39; Lehrs, Berlin, 1914
Schoumann, A.	H. und L. 999
Schouten, H. M.	H. und L. 999
Schroeder, F. A.	Ap. 381
Schroeder, H.	†Finberg, London (1912, Verkaufskat., Titel und Maße)
Schroeder, K.	A. Vasel im Braunschw. Magazin, 1900, N° 12—14
Schroeder, N. v.	†N. I. 146

Schubert, F. . . . . . = A. (XIX) II. 262
Schütz, H. . . . . . . = Ap. 382
Schütz, K. (Ziegler & Janscha) . . . . . = J. Schwarz, Wien, 1914
Schuler, C. A. . . . = Ap. 382
Schuler, C. L. . . . = Ap. 383
Schuler, E. . . . . = Ap. 384
Schultheiss, A. F. . . = Ap. 385
Schultz, J. A. . . . . = H. und L. II. 1000
Schultz, J. C. . . . . = A. (XIX) II. 141
Schultze, C. G. . . . = Ap. 386
Schultze v. Houten, C. G. = H. und L. II. 1002
Schumacher, C. . . . = A. (XIX) II. 121
Schwabinsky, M. . . †K. Madl, Prag, 1912 (Verkaufskat., Titel und Maße)
Schwerdgeburth, C. A. = Ap. 388
Schwind, M. v. . . = C. v. Wurzbach, Wien, 1877 (S.-A.)
Sciaminossi, R. . . . = B. XVII. 209
Scolari, G. . . . . = *G. B. Baseggio, Bassano, 1844 (I. Aufl. 1839: zusammen mit Boldrini und Vicentino); P. VI. 218
Score, W. . . . . . = Sm. III. 1050
Scott, B. F. . . . . = Sm. III. 1050
Scott, J. . . . . . = Ap. 388
Scotto, F. . . . . . = Ap. 389
Scotto, G. . . . . . = Ap. 389
Scultor, A. . . . . = B. XV. 417; P. VI. 140; Ev. 163; Wess. 89
Scultor, D. . . . . = B. XV. 432; P. VI. 141; Ev. 164; Wess. 89
Scultor, G. B. . . . = B. XV. 377; P. VI. 136
Segers, G. . . . . = K. 216; Rovinski (Élèves de R.) 79
Seghers, C. . . . . = H. und L. II. 1003
Seghers, H. . . . . = Graphische Gesellsch. XIII, XIV u. XVI, Berlin, 1910, 1911 u. 1912 (1914); Springer, Berlin 1913

Seidel, G.	=	Ap. 390
Seifert, F.	=	Ap. 391
Seinsheim, A. Graf .	=	A. (XIX) III. 333
Selma, F.	=	Ap. 391
Semmler, A.	=	Ap. 391
Senff, K. A.	=	W. Neumann, Reval, 1895
Senfft, C.	=	A. (XVI) IV. 291
Seri	=	siehe Robert de Seri
Serlio, S.	=	P. VI. 174
Serné, A.	=	H. und L. 1011
Serz, J. G.	=	Ap. 392
Sesto, C. da (zugeschr.)	=	Gaz. d. B.-A. 1865, I. 546
Seupel, J. A.	=	†H. Hieber, Straßburg, 1907
Severati, F.	=	Ap. 392
Severin, A.	=	H. und L. 1014
Sezenius, V.		C. Dodgson in „Print Coll. Quarterly" X. 81—93
Shannon, C. H.		C. Ricketts, London (1898, 2. Aufl. 1912 [?]); G. Derby in Print Collector's Quarterly IV. 393
Sharp, C.	=	Sm. III. 1051
Sharp, W.	=	*W. S. Baker, Philadelphia, 1875; Sm. III. 1051; Ap. 393
Sharpe, C. W.	=	Ap. 396
Sharples, J.	=	Sm. III. 1052
Shenton, H. C.	=	Ap. 397
Sherborn, C. W. . . .	=	†Sherborn, London, 1912
Sherwin, W.	=	Sm. III. 1052
Short, F.	=	†E. F. Strange, London, 1908
Sibmacher, H. .		B. IX. 595; P. IV. 212; N. 9 (1863), 19, Heller 112; A. (XVI) II. 281
Sichem, C. van	=	P. III. 470
Sichling, L. G.	=	Ap. 397
Sickinger, G.	=	A. (XVI) IV. 44
Siebelist, A.	=	Sch. 140
Siedentopf, J. C. . . .	=	Ap. 398

Siegen, L. v. . . . . . = A. (XVI) V. 80; Wess. 40; Sm. IV. 1765
Silvani, G. . . . . . = Ap. 398
Silvestre, I. . . . . . = L. E. Faucheux, Nancy, 1857
Silvestri, E. . . . . . = Ap. 398
Sivalli, L. . . . . . . = Ap. 399
Simmler, F. . . . . . = A. (XIX) II. 131; Gr. K. 1907, 42
Simon, J. . . . . . . = Sm. III. 1060
Simonet, J. B. . . . = L. und D. 78
Simson, I. . . . . . . = Sm. III. 1130
Sirani, E. . . . . . . = B. XIX. 151; Wess. 96
Sirani, G. A. . . . . . = B. XIX. 147
Sisley, G. . . . . . . = D. XVI
Sisson, R. . . . . . . = Sm. III. 1131
Sixdeniers, A. V. . . = Ap. 399
Skelton, W. . . . . . = Ap. 399
Slabbært, K. . . . . . = K. 51
Slingeland, P. van . . = Wess. 66
Slodtz, R. M. . . . . = Baud. II. 111
Sluijter, D. J. . . . . = H. und L. II. 1016; Ap. 400
Slyter, H. . . . . . . = Ap. 400
Smees, J. . . . . . . = B. IV. 377; Suppl. Weigel 223
Smith, E. . . . . . . = Ap. 400
Smith, J. . . . . . . = Sm. III. 1241
Smith, John . . . . . = Sm. III. 1131; J. Wessely, Hamb., 1887
Smith, J. R. . . . . . = Sm. III. 1241; †J. Frankau, London, 1902
Smith, S. . . . . . . = Ap. 401
Smith, T. . . . . . . = Sm. III. 1321
Smith, W. . . . . . . = Sm. III. 1321
Smith, W. R. . . . . = Ap. 401
Smits, ? . . . . = H. und L. II. 1017
Smits, L. . . . . . . = H. und L. II. 1017
Sœrensen, J. L. . . . = H. und L. II. 1025
Sole, G. B. del . . . = B. XXI. 123; Heller 114
Sole, J. J. del . . . . = B. XIX. 328
Solis, N. . . . . . . = B. IX. 231; P. IV. 124; A. (XVI) II. 83

Solis, V. . . . . . . = B. IX. 242; P. IV. 115; N. 10 (1864), 316; Heller 115; Ev. 193—206; †v. Ubisch, Leipzig, 1889
Somer, J. van . . . . = N. 15 (1869), 105; Wess. 66
Somer, P. van . . . = N. 16 (1870), 39; Wess. 68; Sm. III. 1415
Sonne, C. E. . . . . = Ap. 401
Sonnenleiter, J. . . . = Ap. 401; B. B. 1907, 11314
Soster, B. . . . . . . = Ap. 402
Soumy, J. P. M. . . = Ap. 402
Sourches du Bouchet, L. F. = R.-D. II. 22 und XI. 306
Spagnuoli, F. . . . = Ap. 403
Specklin, D. . . . . = B. IX. 589; P. III. 350
Specklin, V. R. . . . = P. III. 350
Spenceley, J. W. . . = †P. de Chaignon la Rose, Boston 1905; C. H. Spenceley u. J. M. Andreini, New York (Grolier Club), 1909
Spicer, ? . . . . . . = Sm. III. 1322
Spiess, A. F. . . . . = Ap. 403
Spilsbury, J. . . . . = Sm. III. 1323
Spirinx, Les . . . . = N. Rondot, Lyon, 1893
Spol, A. . . . . = H. und L. II. 1025
Spooner, C. . . . . = Sm. III. 1336
Springer, C. . . . . = H. und L. II. 1026
Springinklee, H. . . = B. VII. 322; P. III. 239
Sprosse, C. . . . . = A. (XIX) I. 76; Gr.-K. 1907, 40
Spruijt, C. . . . . = H. und L. II. 1027
Stacker, H. . . . . = A. (XVI) IV. 129
Stadler, Anton (Toni) = Gr.-K. XXXVIII. (1915, 3. Heft) S. 34
Stadler, F. von . . . = Ap. 403
Staebli, D. . . . . = Ap. 404
Stalbent, A. von . . = K. 181 und 232
Stalburch, J. van . . = B. IX. 476; P. III. 106; Wess. 69
Stang, R. . . . . . . = Ap. 404
Star, D. van . . . . = siehe D. Vellert
Stauffer, K. . . . . = M. Lehrs, Dresden, 1907
Stee, P. . . . . = Sm. III. 1347

Steelink, W.	Ap. 404
Steen, J. van	F. Westrheene, Haag, 1856 (S. 177)
Steffeck, F.	A. (XIX) V. 104
Steffelaer, C.	H. und L. II. 1028
Steifensand, X.	Ap. 405
Steiner, H.	P. III. 292
Steinhammer, F. C.	A. (XVI) IV. 289
Steinla	siehe F. A. E. M. Müller
Steinlen, T. A.	E. de Crauzat, Paris, 1913
Steinmüller, J.	Ap. 409
Stella, J.	P. VI. 240; R.-D. VII. 158 u. XI. 307
Stevens, J.	H. und L. II. 1036
Stewart, J.	Ap. 410
Stewart, R.	Sm. III. 1347
Steynberk, M.	A. (XVI) III. 339
Stimmer, A.	B. IX. 559; P. III. 461; A. (XVI) I. 62
Stimmer, H. C.	P. III. 459 und IV. 211
Stimmer, T.	B. IX. 330; P. III. 453; A. (XVI) III. 7; Wess. 40; A. Stolberg, Straßbg., 1901
Stobbærts, J.	H. und L. II. 1037
Stock, I. v. d.	K. 70; Dut. VI. 307
Stocks, L.	Ap. 411
Stocquart, I.	H. und L. II. 1042
Stoeber, F.	Ap. 411
Stoeber, J.	Ap. 412
Stoelzel, C. E.	Ap. 412
Stoelzel, C. F.	Ap. 413
Stoer, L.	A. (XVI) III. 285
Stoop, D.	B. IV. 89; Suppl. Weigel 157; Wess. 69; Dut. VI. 311 und 675
Storm van's Gravesande, C.	H. und L. I. 383; †R. A. Rice in den Ausst.-Kat. bei Keppel in New York 1884 und 1889; †Ausst.-Kat. Boston Mus. 1887 (d. Künstler versieht jeden Druck mit der richtigen Opus-Nr.)

Suijderhoef, J.	= J. Wussin, Leipzig, 1861 (aus N.: Auch Französisch in der Rev. univ. des Arts XVI. 1862); Wess. 70; Dut. VI. 369
Svabinsky, M.	= siehe Schwabinsky
Swanenburg, W.	= (Nagler Lex. XVIII 32); Wess. 70
Swanevelt, H.	= B. II. 247; Suppl. Weigel 82; Dut. VI. 331
Swart, Jan	= B. VII. 492; P. III. 14
Sweerts, M.	= B. IV. 411; Suppl. Weigel 224; Wess. 72
Sympson, J.	= Sm. III. 1352
Taraval, J. G.	= Baud. II. 317
Tardieu, P. A.	= †Gaz. d. B.-A. 1863. I. 215; *R. Rochette, 1874; Ap. 420
Tassaert, P. J.	= Sm. III. 1354
Taurel, B.	= Ap. 421
Taurel, C. E.	= H. und L. II. 1045; Ap. 422
Tavenraet, J.	= H. und L. II. 1048
Tavernier, J.	= H. und L. II. 1046
Tavernier, P. J.	= Ap. 422
Taylor, I.	= Ap. 423
Taylor, J.	= Sm. III. 1356
Taylor, S.	= Sm. III. 1357
Taylor, W. D.	= Ap. 423
Taylor, W. J.	= Ap. 423
Teichel A.	= Ap. 423
Telman von Wesel	= B. VI. 311; P. II. 203
Tempest, P.	= Sm. III. 1359
Tempesta, A.	= B. XVII. 123
Teniers, D.	= Dut. VI. 418
Terry & Batley	= Sm. III. 1362
Terwesten, A.	= Wess. 72
Terzi, F.	= A. (XVI) II. 224
Testa, A.	= Ap. 424
Testa, P.	= B. XX. 211
Testas, W.	= H. und L. II. 1047
Testelin, H.	= R.-D. III. 103 und XI. 309
Testelin, L.	= R.-D. III. 100

Testi, D.	= Ap. 425
Teunissen, C. . . .	= B. IX. 154; P. III. 30
Thaeter, J. C. . . .	Ap. 425
Theodore, ?	= R.-D. I. 247 und XI. 310
Thevenin, C. . . .	= Baud. II. 313
Thevenin, J. C. . .	= Ap. 428
Thiebault, C. E. . .	= Ap. 429
Thiel, J. C. v. . . .	= A. (XVI) V. 105
Thiele, J. A.	= †M. Stübel, Leipzig, 1914
Thieme, V.	= A. (XVI) III. 332
Thiry, L.	= B. XVI. 307; P. VI. 189; H. I. 1
Thoma, H.	B. B. 1909, 11412 und 11484; A. Roeper in „Der Kunsthandel“ III. 80; †Beringer, Frankfurt a. M., 1916
Thomas (v. IJperen), J.	= Sm. IV. 1776
Thomas, N.	= L. und D. 80
Thomassin, P. . . .	= *M. E. Bruwaert, Troyes, 1879; Ergänzungen hierzu in den Mém. d. l. Soc. Acad. de l'Aube LXXVIII; auch als Buch erschienen, Troyes, 1914; Neuauflage, Paris, 1922 (?) H. III. 51
Thompson, J. . . .	= Sm. III. 1363
Thompson, Jane . .	= Sm. III. 1362
Thon, S.	= A. (XIX) IV 62
Thouvenin, J. . . .	= Ap. 429
Thoven, O. van . . .	= H. und L. II. 1048
Thüfel, J.	= P. IV. 336
Thurneysen, Les . .	= N. Rondot, Lyon, 1899
Tiarini, A..	= Ve. 5
Tibaldi	= siehe Pellegrini
Tiepolo, G. B. . . .	= †P. Molmenti, Venedig, 1896; Ve. 376; E. Sack, Hamburg, 1910
Tiepolo, G. D. . . .	= †P. Molmenti, Venedig, 1896; Ve. 396; E. Sack, Hamburg, 1910
Tiepolo, L.	= †P. Molmenti, Venedig, 1896; Ve. 440; E. Sack, Hamburg, 1910

Tinney, J.	Sm. III. 1364
Tinti, L.	B. XIX. 240
Tischbein, W.	A. (XIX) II. 1; Gr.-K. 1907, 41
Todeschis, G. B.	B. XXI. 297
Tognola, L.	Ap. 430
Tomba, G.	Ap. 430
Tompson, R.	Sm. III. 1366
Toorenvielt, J.	K. 22 und 226
Torre, F.	B. XIX. 213
Tortebat, F.	R.-D. III. 214 und XI. 310
Tortorel, J.	P. VI. 264; R.-D. VI. 42 und XI. 256
Tory, G.	A. Bernard (G. B. Ives), Boston, 1909
Toschi, P.	Ap. 430
Tosetti, F.	Ap. 433
Townley, C.	Sm. III. 1381
Trachy, J.	H. und L. II. 1049
Trasmondi, P.	Ap. 434
Traut, W.	†Gr.-K. 1906, 49 und 1908, 61
Travalloni, L.	Ap. 434
Travi, A.	Ve. 336
Trémolière, P. C.	Baud. II. 21
Treu	siehe Monogr. MT
Trevisani, A.	Ve. 362
Trière, P.	L. und D. 80
Triva, A.	B. XIX. 230
Tromp, O.	Sm. III. 1393
Troost, ?	H. und L. II. 1050
Troostwijk, W. A.	K. 187; Dut. VI. 431
Trossin, P.	Ap. 434
Troy, F. de	R.-D. VII. 337 und XI. 311
Troy, J. B. de	R.-D. VIII. 299 und XI. 311
Tschaggeny, C.	H. und L. II. 1051
Tschaggeny, E.	H. und L. II. 1051
Tscharner, T.	H. und L. II. 1052
Tschemessoff	*D. Rovinski, St. Petersburg, 1878
Turken, H.	H. und L. II. 1053

Turner, C. . . . . . . = A. Whitman, London, 1907

Turner, J. W. M. . . = W. G. Rawlinson, London, 1909

Twenger, J. . . . . . = A. (XVI) II. 50

Uden, L. van . . . . = B. V. 11; Suppl. Weigel 228; Wess. 73; Dut. VI. 438

Udine, Martino da . . = B. XIII. 356; P. V. 140

Ufer, W. O. . . . . . = Ap. 436

Uffenbach, P. . . . . = B. IX. 577; P. IV. 238; A. (XVI) IV. 313

Ugolini, A. . . . . . = B. XX. 297

Ulmer, J. C. . . . . . = Ap. 437

Umbach, F. J. . . . . = Ap. 438

Unger, W. . . . . . = Ap. 438; †B. B. 1907, 3828 und 8886; †Anon. (Versteig.-Katal. des Dorotheum), Wien, 1908

Utili, G. . . . . . . = Ap. 439

Utkin, N. J. . . . . . = Rovinski, St. Petersburg, 1884; Ap. 439

Uijtenbroeck, M. . . = B. V. 79; Suppl. Weigel 236; Wess. 73

Vadder, L. de . . . . = B. V. 57; Suppl. Weigel 233

Vaillant, J. . . . . . = A. (XVI) V. 189

Vaillant, W. . . . . . = J. E. Wessely, Wien, 1881 (1. Aufl. 1865); N. XI. (1865), 207

Vajani, A. . . . . . . = B. XX. 123

Vajani, A. M. . . . . = B. XX. 126

Vajani, S. . . . . . . = B. XX. 124

Valck, G. . . . . . . = Sm. III. 1394

Valckert, W. v. d. . . = (Nagler. XIX. 307); Wess. 74

Valentin, M. . . . . . = R.-D. VII. 163 und XI. 312

Valentin, S. . . . . . = B. XVI. 240; P. VI. 183

Valesio, J. L. . . . . = B. XVIII. 209

Vallée, A. . . . . . . = R.-D. VIII. 140 und XI. 312

Vallet, E. . . . . . . = H. Graber, Basel, 1917

Vallet, P. . . . . . . = R.-D. VI. 101

Valli, A. . . . . . . = Ap. 440

Vallot, P. J. . . . . . = Ap. 440

Vanderhecht, G. . . = H. und L. II. 1053

Vanderhecht, H. . . = H. und L. II. 1054

Vandermijn, A. . . . . — Sm. III. 1401
Vandermijn, G. . . . — Sm. III. 1402
Vanderspriet, J. . . . — Sm. III. 1403
Vandersijpen, L. . . — H. und L. II. 1055
Vandervaart, J. . . . — Sm. III. 1403
Vanloo, C. A. . . . — Baud. II. 103
Vanni, F. . . . . . . — B. XVII. 195
Vanni, J. . . . . . . — B. XX. 113
Vanvelt, J. . . . . . — H. und L. II. 1056
Varin, A. u. E. . . . — Ap. 440
Varin, C. N. . . . . — L. und D. 81
Varotari, D. . . . . — B. XXI. 167
Vavassore, F. . . . — P. V. 88
Vavassore, J. A. . . — siehe Z. Andrea
Vazquez (Vasquez), J. B. — Ap. 441
Vecelli, T. . . . . — B. XVI. 93; W. Korn, Breslau, 1897
Veith, J. P. . . . . — Ap. 441
Velde, A. v. d. . . . — B. I. 209; Suppl. Weigel 26; Wess. 74; Dut. VI. 450
Velde, J. v. d. . . . — Franken und v. d. Kellen, Amsterdam-Paris, 1883
Vellert, D. . . . . . — B. VIII. 26; P. III. 23; Dut. VI. 302
Venne, A. v. d. . . . — *D. Franken, Paris, 1848
Vendramini, F. . . . — Ap. 442
Vendramini, G. . . — Ap. 442
Verbeecq, P. C. . . — Bartsch (R. van Rijn) II. 139; Rovinski (Élèves de R.) 79
Verboekhoven, E. J. . — H. und L. II. 1056
Verboom, A. H. . . — B. IV. 71; Suppl. Weigel 156; Heller 122; Wess. 74; Dut. VI. 461
Verdier, F. . . . . . — R.-D. VIII. 280
Verhoeven-Ball, A. J. — H. und L. II. 1070
Verico, A. . . . . . — Ap. 443
Verkolje, J. . . . . — N. XIV. (1868), 81; Sm. III. 1422
Verkolje, N. . . . . — N. XIV. (1868), 99
Verlat, C. . . . . . . — H. und L. II. 1074

Vermeijen, J. C.	P. III. 103
Vernet, J.	Baud. I. 59
Vernon, T.	Ap. 443
Verrochio, A. del	P. V. 52
Verschuring, H.	B. I. 121; Suppl. Weigel 17; Wess. 75; Dut. VI. 463
Verspuij, G. J.	H. und L. II. 1077
Vertommen, W. J.	H. und L. II. 1083
Vertue, G.	Sm. III. 1422
Verwée, A.	H. und L. II. 1093
Verzwijvel, M.	Ap. 443
Vianden, H.	H. und L. II. 1094
Viani, D. M.	B. XIX. 432
Viani, G. M.	B. XIX. 308
Vibert, V.	Ap. 443
Vicentino, J. N.	B. XII. 16; *G. B. Baseggio, Bassano, 1844 (I. Aufl. 1839; zusammen mit Boldrini und Scolari); P. VI. 212
Vico, E.	B. XV. 273, P. VI. 121. Ev. 158–162; Wess. 96; H. III. 45
Vidal, G.	L. und D. 81
Viel, P.	Ap. 444
Vien, J. M	Baud. I. 65
Viette, P. A.	H. und L. II. 1099
Vigne, E. de	H. und L. II. 1107
Vignon, C.	R.-D. VII. 148 und XI. 316
Villequin, E.	R.-D. VIII. 259
Vincent, F. A.	Baud. I. 297
Vincent, W.	Sm. III. 1443
Vinci, L. da	P. V. 179
Vinck, ? de	H. und L. II. 1104
Vischer, G.	A. (XVI) V. 123
Visscher, C.	*R. Hecquet, Paris, 1757; *F. Basan, Paris, 1767; *W. Smith, London, 1864; J. Wussin, Leipzig, 1865; Wess. 75; Dut. VI. 465

Visscher, J. u. L. de . = Wessely, Leipzig, 1866 (aus N. XI.); Wess. 75; Dut. VI. 529 und 532.
Vispré, T. X. . . . . . = Sm. III. 1428
Visselet, M. . . . . . = R.-D. III. 21 und XI. 318
Vitali, P. M. . . . . . = Ap. 444
Viviani, A. . . . . . = Ap. 445
Vivier, G. de . . . . = R.-D. III. 108 und XI. 90
Vleughels, N. . . . . = R.-D. VIII. 285
Vlieger, S. de . . . . = B. I. 19; Suppl. Weigel 3; Wess. 76; Dut. VI. 532
Vliet, J. . . . . . . = Bartsch (R. van Rijn) II. 59; N. V. (1859), 285; Wess. 76; Rovinski (Élèves de R.) 41; Dut. VI. 540
Vogel, J. F. . . . . . = Ap. 446
Vogel, L. . . . . . . = A. (XIX) II. 250; Ap. 446
Vogel von Vogelstein, C. = A. (XIX) II. 101
Vogeler, H. . . . . . = †A. Roeper in „Der Kunsthandel" VIII. 231 (auch als Verl.-Kat., Lübeck 1917)
Vogtherr, H. . . . . . = P. III. 344
Voigt, M. . . . . . . = Ap. 446
Volkert, A. . . . . . = Ap. 447
Volkmer, T. . . . . . = A. (XVI) IV. 239
Vollmer, A. . . . . . = A. (XIX) III. 24
Volpato, G. . . . . . = Ap. 447
Voltz, C. F. . . . . . = Ap. 450
Vorsterman, L. . . . = H. Hymans, Brüssel, 1893; Dut. VI. 557
Vouet, S. . . . . . . = R.-D. V. 71
Vouillemont, S. . . . = R.-D. IX. 184, 236 und XI. 319
Voyez, N. d. J. . . . = L. und D. 86
Voyez, N. J. d. Ä. . . = L. und D. 84
Voysard, E. C. . . . = L. und D. 87
Vuibert, R. . . . . . = R.-D. II. 9 und XI. 319; Wess. 103
Vijl, J. de . . . . . . = B. IV. 183; Suppl. Weigel 181; Dut. VI. 560
Wachsmann, A. . . . = Ap. 450
Wael, J. B. de . . . = B. V. 1; Suppl. Weigel 227; Dut. VI. 561

Waes, A. van . . . . = K. 54
Wagenmann, A. . . = Ap. 451
Wagner, C. . . . . . = A. (XIX) II. 166
Wagner, F. . . . . . = Ap. 451
Wagner, J. M. von . = A. (XIX) I. 37
Wagner, W. . . . . . = †(H. Schulze), Berlin, 1918
Wailly, C. de . . . = Baud. II. 181
Walde, H. . . . . . = Ap. 453
Walker, J. . . . . . = Sm. IV. 1429
Walker, W. . . . . . = Ap. 453
Wals, G. . . . . . . = A. (XVI) V. 137
Walther, J. P. . . . = Ap. 454
Wappers, G. . . . . . = H. und L. II. 1109
Ward, J. . . . . . . = Sm. IV. 1439; *C. R. Grundy, London, 1909
Ward, W. . . . . . . = Sm. IV. 1453; †G. Frankau, London, 1904
Warren, A. W. . . . = Ap. 454
Waterloo, A. . . . . = B. II. 1 (auch als S.-A. Wien, 1795); Suppl. Weigel 70; Heller 122; Wess. 76; Wessely, Hamburg, 1891; Dut. VI. 564
Watson, J. . . . . . = Sm. IV. 1487; G. Goodwin, London, 1904
Watson, T. . . . . . = Sm. IV. 1589; G. Goodwin, London, 1904
Watt, J. H. . . . . . = Ap. 455
Watt, W. H. . . . . . = Ap. 455
Watteau, A. . . . . . = R.-D. II. 181 und XI. 323; E. de Goncourt, Paris, 1875
Watts, J. . . . . . . = Sm. IV. 1567
Wauters, C. A. . . . = H. und L. II. 1109
Waijers, ? . . . . . . = H. und L. II. 1108
Weber, F. . . . . . . = Ap. 456
Wechter, G. . . . . = B. IX. 164; P. IV. 207; A. (XVI) V. 1
Wechter, H. . . . . = A. (XVI) IV. 331
Wechtlin, J. . . . . = B. VII. 449; P. III. 327
Weenix, J. B. . . . = B. I. 389; Suppl. Weigel 65; Dut. VI. 621

Wegener, H.	Ap. 457
Wehme, Z.	B. IX. 561; P. IV. 338; A. (XVI) III. 334
Weiditz, H.	† H. Röttinger, Straßburg, 1904; Gr.-K. 1905, 46; ebenda 1920, 1
Weigel, H.	P. IV. 309
Weiner, H.	A. (XVI) II. 210
Weinher, P. d. Ä.	B. IX. 551; P. IV. 235; A. (XVI) IV. 47
Weinher, P. d. J.	A. (XVI) IV. 63
Weise, G. W.	Ap. 458
Weiss, D.	Ap. 458
Weissenbruch, J.	H. und L. II. 1119
Welsh, E.	Sm. IV. 1570
Welti, A.	W. Wartmann, Zürich, 1913 (1. Ausg. 1912)
Wenban, S. L.	O. Weigmann, Leipzig, 1914
Wenig, J. G.	A. (XVI) V. 88
Wenzel von Ölmütz	B. VI. 317; P. II. 132; Ev. 297–300 u. 310; Lehrs, Dresden, 1889
Werdlen, ? v.	Sm. III. 1421
Werff, A. van der	Wess. 79
Werner, ?	Ap. 458
Werner, F.	A. (XIX) V. 89; B. B. 1908, 4861
Western, J.	Sm. IV. 1570
Weygel, H.	A. (XVI) IV. 93
Weygel, M.	A. (XVI) IV. 93
Wheatley, F.	Sm. IV. 1570
Whistler, J. A. Mc. N.	(Steindrucke) T. R. Way, London, 1905 (2. Aufl.), (Radierungen) F. Wedmore, London, 1899 (2. Aufl.); Kennedy, New York, 1902; Memorial Exhibition-Cat., London, 1905; Kennedy, New York, 1910
White, G.	Sm. IV. 1572
White, R.	Sm. IV. 1591
White, W. J.	Ap. 458
Whitfield, E. R.	Ap. 459
Wiegmann, R.	A. (XIX) II. 157; Gr.-K. 1907, 42

Wierix, Les . . . . . — L. Alvin, Brüssel, 1866; Wess. 80—81; Dut. VI. 624
Wilborn, N. . . . . . — B. VIII. 543; P. IV. 139; Wess. 40
Wilder, J. C. J. . . . — N. IX. (1863), 50
Wildiers, J. . . . . . — Ap. 459
Wille, J. G. . . . . — C.Leblanc,Leipz.1847;Ap.459;L.u.D.88
Wille, P. A. . . . . — Baud. II. 298
Willeborts, T. . . . = Wess. 81
Williams, J. . . . . = Sm. IV. 1593
Williams, R. . . . . = Sm. IV. 1594
Willmann, E. . . . . — Ap. 471
Wilm, H. . . . . . . = †E. W. Bredt (A. Wilm), Lübeck, 1919
Wilmore, J. T. . . . — Ap. 471
Wilson, B. . . . . . — Bartsch (R. van Rijn) II. 141; Rovinski (Élèves de R.) 80; Sm. IV. 1613
Wilson, J. . . . . . . — Sm. IV. 1614
Wilson, S. E. . . . . = †W. Roberts, London, (1912)
Wilson, W. . . . . . — Sm. IV. 1618
Windheim, H. von. . — B. VI. 312; P. II. 154
Winhart, D. . . . . . P. IV. 314
Winkles, H. . . . . . — Ap. 472
Wintter, J. G. . . . . — N. XIV. (1868), 188
Wisselingh, J. P. . . — H. und L. II. 1112
Witt, J. de . . . . . — Rovinski (Élèves de R.) 66
Witt, P. de . . . . . — Rovinski (Elèves de R.) 81
Witthoeft, J. W. F. . — Ap. 472
Wittkamp, J. B. . . . — H. und L. II. 1110
Wittmer, J. M. . . . — A. (XIX) II. 288
Wlonden, P. C. . . . — H. und L. II. 1119
Woeiriot, P. . . . . . — R.-D. VII. 43 und XI. 324; P. VI. 268; †A. Jacquot, Paris, 1892
Woensam v. Worms, A. = B. VII. 488; N. 10 (1864), 129; Heller 125; Ev. 318—319; Merlo, Leipzig, 1864 und Nachträge, 1884; ders. in Kölnische Kunst u. Künstler, Düsseldorf, 1895, S. 987

Woerle, J. C. . . . . . = A. (XVI) IV. 89; A. Roeper in „Der Kunsthandel“ VIII. 99
Woernle, W. . . . . . = B. B. 1909. 960
Wohlers, J. . . . . . = Sch. 144
Woollett, W. . . . . = †L. Fagan, London, 1885
Worthington, W. H. . = Ap. 473
Wouters, A. . . . . . = H. und L. II. 1112
Wouters, F. . . . . . = K. 40
Wouverman, P. . . . = B. I. 395; Suppl. Weigel 68; Dut. VI. 635
Wright, J. . . . . . . = Sm. IV. 1619
Wright, T. . . . . . = Ap. 473
Wttewael, P. van . . = (Nagler-Lex. XIX. 283); Wess. 73
Wijck, T. . . . . . . = B. IV. 137; Suppl. Weigel 170; Wess. 81; Dut. VI. 626
Wyss, U. . . . . . . = P. III. 450
Wyssenbach. R. . . . = B. IX. 168; P. III. 448
Yeatherd, J. . . . . = Sm. IV. 1621
Young, J. . . . . . . = Sm. IV. 1622
Zan, B. . . . . = A. (XVI) III. 256
Zani, G. B. . . . . . = B. XIX. 238
Zasinger, M. . . . . . = siehe Monogrammist MZ
Zeeman, R. . . . . . = siehe Nooms
Zeisig, J. E. . . . . . = A. (XVI). V. 359; Wess. 35
Zeising, W. . . . . . = †(Singer) Dresden, 1919 (Verkaufs-katalog)
Ziegler, W. . . . . . = B. B. 1909, 3562
Zignani, M. . . . . . = Ap. 473
Zimmermann, C. v. . = A. (XIX) III. 145
Zimmermann, F. W. . = Ap. 474
Zingg, A. . . . . . . = S. Ruge, ?, 1901 (S.-A.)
Zitek, J. . . . . . . = Ap. 475
Zopellari, C. . . . . = Ap. 475
Zorn, A. . . . . . . = v. Schubert-Soldern, Dresden, 1905; D. IV; Asplund, Stockholm, 1920 bis 1921; dass. Englisch von Adams & Ray

Gedruckt bei Emil Herrmann senior in Leipzig
Die Steindrucke bei Meissner & Buch, Leipzig
Radierungen bei Meisenbach, Riffarth & Co., Berlin
Einband von Joh. Mägerlein, Leipzig
nach Entwurf von Erich Gruner, Leipzig

[illegible]